PIERRE GRIMAL

VIRGILIO



GREDOS

PIERRE GRIMAL (París, 1912-1996), historiador y filólogo clásico, es uno de los divulgadores más sobresalientes en el campo de la civilización y cultura romanas. Tras licenciarse en Filología Clásica en 1935, empezó siendo profesor de latín, pero no tardó en ejercer la docencia en diversas universidades francesas, llegando a ser profesor emérito de la Universidad de la Sorbona. Su abundante obra cuenta con monográficos sobre Séneca, Tácito, Marco Aurelio o Cicerón, libros de referencia como *La littérature latine*, el *Diccionario de mitología griega y romana* o *La civilización romana*, además de reputadas ediciones de autores como Séneca, Plauto, Cicerón, Apuleyo o Terencio. De su extenso catálogo, Gredos ha publicado *Mitologías del Mediterráneo al Ganges* y *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*.

PIERRE GRIMAL (París, 1912-1996), historiador y filólogo clásico, es uno de los divulgadores más sobresalientes en el campo de la civilización y cultura romanas. Tras licenciarse en Filología Clásica en 1935, empezó siendo profesor de latín, pero no tardó en ejercer la docencia en diversas universidades francesas, llegando a ser profesor emérito de la Universidad de la Sorbona. Su abundante obra cuenta con monográficos sobre Séneca, Tácito, Marco Aurelio o Cicerón, libros de referencia como *La littérature latine*, el *Diccionario de mitología griega y romana* o *La civilización romana*, además de reputadas ediciones de autores como Séneca, Plauto, Cicerón, Apuleyo o Terencio. De su extenso catálogo, Gredos ha publicado *Mitologías del Mediterráneo al Ganges* y *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*.

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Virgilio es, sin duda, el poeta que mejor ha cantado las virtudes del pueblo romano. Sus tres grandes obras poéticas, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y, sobre todo, la *Eneida*, son inigualables hitos artísticos, que nacieron en la época en la que empezaba a asentarse el poder imperial de Augusto. Pierre Grimal, que conocía como pocos la quintaesencia de la civilización romana, desgrana la vida y la obra del poeta de Mantua en este luminoso *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, en el que, como es habitual en sus obras, hace gala de sus vastos conocimientos y de una sensibilidad didáctica que conecta con enorme facilidad con casi cualquier tipo de lector. Grimal escoge como centro de su estudio la figura de Virgilio no solo para ahondar en la génesis de las obras de uno de los mejores escritores de la literatura universal, sino también para reconocerlo como una de las voces que anunciaban el renacimiento de Roma impulsado por el emperador Augusto, tras el sangriento fin de la República, la muerte de César y las luchas posteriores por el poder.

«A Pierre Grimal nada de lo que era romano le era extraño».

JEAN-CLAUDE PERRIER

www.editorialgredos.com









Imagen de la cubierta:
Virgilio (70-19 a. C.), c.1475
(óleo sobre tabla), Justo de Gante
(c. 1410 – c. 1480) / Louvre, Paris
/ Index - Bridgeman
Diseño: Luz de la Mora

PIERRE GRIMAL

DE LA ACADEMIA

Virgilio

o el segundo nacimiento de Roma

TRADUCCIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS DE
HUGO FRANCISCO BAUZÁ



EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

Título original: *Virgile ou La seconde naissance de Rome*

López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.editorialgredos.com

Primera edición en esta colección: octubre de 2011.

VÍCTOR IGUAL • FOTOCOMPOSICIÓN
LIBERDÚPLEX • IMPRESIÓN
REF.: GBEC001.
DEPÓSITO LEGAL: B-33222-2011
ISBN: 978-84-249-2150-7.

Impreso en España. Printed in Spain.

CONTENIDO

PRÓLOGO

Pierre Grimal, académico de Francia, ha sido durante varias décadas profesor en la Sorbona. Su cátedra, sus ensayos y sus investigaciones han girado siempre en torno al mundo romano. Virgilio, Séneca y los Escipiones son los personajes de los que se ha ocupado con mayor detenimiento.

Su primer trabajo digno de consideración fue *Les Jardins Romains* —fechado en 1943— y constituyó su tesis. El tratamiento de ese tema tan particular le fue sugerido por Jean Bayet, su preciado maestro.

En esa prolija *recherche*, Grimal intenta —a través de la minuciosa evocación de lo que fueron los jardines romanos— recrear una forma de vida y pensamiento que, aunque distante dos milenios de nosotros, ha influido en la sensibilidad occidental. Basándose en testimonios tanto literarios como en los escasos de la plástica romana, Grimal reconstruye lo que debe de haber sido el *ars topiaria* en las grandes mansiones de la urbe.

Estos jardines (de los que vuelve a ocuparse en *L'art des jardins,* 1954, y en *Les villes romaines,* 1955) crean un ámbito singular en el que lo real se enlaza con un trasfondo legendario poblado de ninfas, sátiros y otras deidades mitológicas. Ese paisaje «idílico», de evasión y de ensueño, alcanza su punto más alto en la consolidación de una suerte de Arcadia, un sitio ideal en el que, poéticamente, son posibles los *impossibilia*.

Emile Mâle y Jerôme Carcopino, quienes durante la permanencia de Pierre Grimal en la École Française de Rome actuaban a la

sazón en el marco privilegiado del Palazzo Farnese, alentaron y, años más tarde, recibieron con elogios esta obra singular, reveladora de un estudioso que, con equilibrada mesura, aunaba precisión histórica y filológica por una parte, junto a una vena narrativa harto vivaz, por la otra. Y es este quizás el aspecto más sugestivo de Pierre Grimal, a quien en sus trabajos, sin dejar de ser fluido y muy ameno, su mirada de científico no le permite descuidar en ningún momento el rigor y la seriedad en el tratamiento del tema del que se ocupa.

Esta feliz conjunción se aprecia también en un curioso relato (*Mémoirs de T. Pomponius Atticus*), en el que a través de esas memorias imaginarias, apoyándose en textos de Cicerón y de Cornelio Nepote, le es posible al erudito recrear el ambiente político y espiritual de Roma, en uno de los momentos más importantes de su historia: el tránsito de la República al Principado.

La obra de Pierre Grimal es amplia y no es este el sitio para evocarla; empero, a modo de elenco informativo, al final del presente volumen el lector hallará una lista de los títulos más importantes del distinguido catedrático. Tal catálogo no incluye, por cierto, los artículos y escritos de divulgación, que en Grimal sobrepasan la centena.

En cuanto al volumen virgiliano que nos ocupa, se trata de una biografía en la que, amén de brindarnos una sugerente descripción de lo que puede haber sido la vida del poeta, el propósito del autor parece apuntar a dos aspectos: en primer lugar, a tratar de desentrañar cuáles habrían sido para Virgilio el sentido de la existencia y la delicada misión de poetizar; en segundo, a referirnos el papel singular que le correspondió al poeta en la consolidación tanto de la «paz augustal» cuanto de la conformación espiritual de la «nueva» Roma que advenía con Augusto. En ese aspecto, Grimal considera que Virgilio llegó a convertirse «en el segundo fundador de Roma». Estas palabras, que parecen sonar como mero discurso, tienen en cambio un sentido muy preciso. Grimal nos refiere que Augusto, luego de consolidar la paz, mandó erigir un monumento que la celebrara. El resultado fue el conocido Altar de la Paz (*Ara Pacis Augustae*), en el que, entre otros frisos decorativos, se aprecia un *tableau* que re-

presenta a una mujer sentada, en actitud maternal, y que simboliza a Italia; se encuentra rodeada de niños, pájaros, fuentes, rebaños y, curiosamente, de un «monstruo marino».

Ese cuadro, cuya exégesis ha sido motivo de polémica y discrepancia entre quienes se han ocupado de explicar su iconología, es la exacta versión plástica de un significativo pasaje de las *Geórgicas* (II, vv. 195-203), en el que Virgilio saluda a la tierra itálica, nutricia y fecunda desde Mantua (en cuyo paisaje el poeta sitúa a pájaros, fuentes, rebaños), hasta Tarento, cuyo símbolo —nos explica Grimal— era un delfín, el «curioso monstruo marino» que se aprecia en la iconografía del *Ara Pacis Augustae*.

Lo sugestivo —dice Grimal— es que para representar «la plenitud» de la Italia pacificada, el artista encargado de la confección del monumento «(¿por propia iniciativa o por expresa indicación de Augusto?)» plasma en el mármol la imagen que de Italia nos propone el poeta.

Este ejemplo, por pequeño que parezca, sumado a otros tan numerosos como significativos, parece poner de manifiesto que «el segundo nacimiento de Roma» habría surgido de un diálogo —no tan abundante como profundo— entre el poeta y Augusto (se conservan de él fragmentos de algunas misivas) y en el que correspondió a Mecenas un papel singular. (El propio Grimal ya se había ocupado de este tema en *Le siècle d'Auguste*, traducido a nuestra lengua por R. Anaya y publicado por Eudeba en 1965.)

En cuanto a la biografía de Virgilio, siguiendo a Servio y a la tradición más genuina, nos indica que Mantua, Nápoles y Roma no son solo diferentes sitios en los que transcurre la vida del poeta, sino en particular tres hitos significativos de su existencia y que hallaron expresión respectivamente en las *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*.

En las primeras, apoyándose en el ejemplo de los *Idilios* teocriteos que en un aspecto le sirven de modelo, bajo aparentes disfraces pastoriles, nos pone en contacto con los grandes problemas que atañen al hombre —el amor, la creación, la muerte, la transfiguración—, que el poeta —en prolija arquitectura, como ha demostrado P. Maury— despliega a lo largo de diez composiciones.

En cuanto a las *Geórgicas*, en las que laten los influjos de su maestro Sirón y la huella del poema de Lucrecio, se vale del tratamiento de temas que incumben a la tierra (la labranza, la cría del ganado y la apicultura, entre otros) para mostrarnos, a través de ellos, la vida misma y para darnos uno de los ejemplos más excelsos de poesía. Al respecto Grimal refiere que «Virgilio imagina una poesía que no es más narrativa, sino que hace brotar a las mismas cosas».

En cuanto a la *Eneida*, nos explica que el propósito del poeta —amén de componer la mayor epopeya de la latinidad, lo que fue su principal preocupación— atañe nuevamente a la indagación de la *natura* del hombre, tratando de desentrañar la ubicación de este en la historia, su «misión» en esta tierra y su destino ulterior.

Estas tres obras no deben ser consideradas como tres *corpus* aislados (a pesar de que cada una tiene también un valor independiente), sino que es menester ensamblarlas en un itinerario unitario del que Grimal destaca tres aspectos esenciales: una acendrada vocación y voluntad poéticas, fidelidad a un ideal epicureísta —a pesar de algunos influjos órficos y neopitagóricos— y una férrea preocupación por el hombre y su destino *post mortem*, motivo clave de varias *Bucólicas* y especialmente del canto VI de la *Eneida*.

A la primera etapa —la de las *Bucólicas*— corresponde el primer acercamiento a lo poético y el descubrimiento de un paisaje poblado de *numina* del que Virgilio nunca se desprende totalmente. En ese aspecto, por ejemplo, es sutil y sumamente sugestiva la evocación que Grimal nos propone de la tumba de Biánor, el mítico fundador de Mantua.

La segunda etapa transcurre en Nápoles, a la sazón la ciudad más importante de la Magna Grecia. Mas Virgilio escapa del bullicio de esta urbe, famosa entonces como sitio veraniego, y se refugia en la *uillula*, «granjita», de su maestro, el epicureísta Sirón, cuya amistad supo granjearse y en cuyo círculo vivió años intensos abocado al estudio de los grandes problemas que atañen al hombre. Los epicúreos eran verdaderos ascetas cuyo propósito consistía en el logro de la

ataraxia, «la imperturbabilidad», para lo cual era menester apartarse tanto de las pasiones cuanto de los asuntos públicos (*res publicae*).

En lo que se refiere al tercer momento de su itinerario, este tiene como centro a Roma, la urbe por excelencia a la que Virgilio nunca pudo ni tampoco quiso asimilarse: por el contrario, su sensibilidad campesina y su espíritu sutil lo obligaban a buscar refugio en sitios apartados. Sin embargo, su amistad con Mecenas —un epicureísta muy peculiar— propició el acercamiento a Octavio (el que más tarde sería conocido como *Augustus*, «el consagrado»), quien lo instó a componer la magna epopeya que, según sugiere Grimal y en algún aspecto demuestra, Virgilio siempre había tenido entre sus proyectos más ambiciosos.

Respecto de Pierre Grimal, es prudente mencionar que visitó Buenos Aires en 1982, con motivo del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. En tal oportunidad dictó en nuestra capital dos conferencias: la primera, en el marco del Teatro General San Martín, versó sobre «Virgile en face de la philosophie» (se encuentra publicada en las *Actas* de dicho simposio, Buenos Aires, 1986, págs. 3-19); la segunda, en el ámbito de la Academia Nacional de Ciencias, en la que trató de dar respuesta a un mentado interrogante: «¿Existe una filosofía romana?» (la misma fue publicada por la mencionada institución).

Nos ha llevado a traducir este volumen el deseo de acercar a quienes no manejan la lengua francesa esta «biografía» de Virgilio.

Atentos a nuestra labor docente y a los propósitos de esta editorial, hemos tenido principalmente *in mente* a alumnos de humanidades, motivo por el cual nos hemos permitido incorporar a pie de página diversas notas —en su mayor parte bibliográficas—, que sugieren dónde profundizar aspectos mencionados por Pierre Grimal. En cuanto a los textos latinos que el profesor Grimal incluye en su trabajo, hemos traducido los mismos de su lengua original.

HUGO F. BAUZÁ

Buenos Aires, 1986.

VIRGILIO
O EL SEGUNDO NACIMIENTO DE ROMA

INTRODUCCIÓN

Proponer un *Virgilio* en una colección de «biografías» es evidentemente un albur. Lo que sabemos de cierto sobre la vida del poeta es muy escaso. Inclusive si uno añade las leyendas y los comentarios que se han acumulado en torno de su obra y de su persona en el curso de los siglos, y desde la Antigüedad, bastarían algunas páginas que no nos enseñarían nada. Pero la dificultad de la tarea, considerada muchas veces imposible, no debe condenarnos al silencio. Si los documentos y los testimonios se resisten al análisis, o se ocultan, resta la obra.

Y es a ella a la que debemos interrogar, porque ella representa y expresa la historia de un pensamiento —una historia a la vez interior y exterior al poeta— donde se reencuentran y organizan fuerzas diversas, unas venidas de las regiones más profundas de la sensibilidad, otras brotadas de influencias inseparables de toda creación literaria, otras, en fin, que son la resultante de presiones ejercidas por un mundo en rápida evolución, en el cual los lazos entre los hombres conocieron transformaciones radicales, el fin de una sociedad cerrada sobre sí misma, incierta todavía de su verdadera ubicación en el devenir universal y las primicias de un Imperio que encuentra poco a poco la fe en sí mismo, a medida que se abre a pueblos más y más numerosos.

La vida de Virgilio solo abarca medio siglo. Comienza con el año que vive un intento por restablecer los juegos políticos interrumpi-

dos por las leyes del dictador Sila, año 70 a. C., en el curso del cual fue juzgado y debió exiliarse el pretor Verres, por haber administrado Sicilia según los métodos violentos de los gobernadores republicanos, más preocupados por consolidar fortuna que por ejercer justicia y asegurar a los habitantes de la provincia la prosperidad y la paz, como lo hubieran exigido los deberes de su cargo. Verres fue atacado por los sicilianos ante la justicia de Roma; tuvieron por representante a Cicerón, todavía joven, su antiguo cuestor, de quien habían podido apreciar la equidad y el desenvolvimiento y, quizá, la elocuencia. Verres había huido voluntariamente y vivía en el exilio desde comienzos del mes de agosto, y todos sabían que esta «causa célebre» había permitido una reforma de los tribunales, arrebatando a los senadores el monopolio judicial, permitiendo —al menos así se esperaba— que los gobernadores fuesen un poco más prudentes en sus acciones frente a la amenaza de tener que rendir cuentas de su gestión ante otros que no eran los miembros de un Senado al que ellos mismos pertenecían. El 15 de octubre de ese mismo año Virgilio nacía en una comarca que era todavía una provincia sometida a un gobernador, la Galia Cisalpina, y no formaba parte de Italia, según la administración romana.

Cuando Virgilio murió, en Brindisi, el 20 de septiembre del año 19 a. C., el mundo había cambiado. Dos años más tarde, los juegos seculares (que no se celebraban más que cuando hubieran desaparecido todos los hombres que habían nacido antes de la celebración de los juegos precedentes, una vez que el mundo que les concernía se había entonces renovado totalmente) afirmaban la realidad mística de ese pasaje, en el curso del cual todas las viejas manchas, todos los crímenes y todas las desgracias habían sido definitivamente vencidos, olvidados, lanzados al pasado. Hacía más de veinte años que la patria de Virgilio, ese cantón de la Galia Cisalpina que formaba el territorio de su ciudad, Mantua, había sido integrado a Italia. La vida política de Roma desbordaba los límites de la vieja ciudad latina. Los romanos habían inventado, bajo la conducción de aquel que, desde hacía ocho años, se llamaba Augusto —es decir,

«consagrado», como podían serlo un templo o un altar, donde los augures habían reconocido la presencia de una esencia divina—, una nueva forma de sociedad, que no era ni la antigua realeza de esencia mágica, de Rómulo o de Numa, ni la tiranía de los reyes helenísticos, fundada sobre la fuerza militar, ni, sobre todo, la república oligárquica que una larga sucesión de guerras civiles había reducido a la impotencia. Ella era un poco todo eso. El pensamiento político romano había imaginado de este modo una estructura —destinada a no ser más que transitoria, es cierto, pero extraordinariamente fecunda— profundamente original y de la que entonces se podía esperar la salvación. Habría podido creerse, en consecuencia, que desde hacía muchos siglos, tanto en Occidente como en Oriente, todo había sido ensayado, que las formas de gobierno se habían sucedido, que habían perecido por usura o por violencia, y que la caída de los estados y de las ciudades era inevitable. Algunos se habían percatado de esto; inclusive, la Roma republicana se había extinguido en una atmósfera morosa. Y después se había producido el milagro, en la última parte de ese medio siglo en que vivió el poeta: Roma renacía, reafirmaba su poder, reencontraba un alma. De ese milagro Virgilio fue, más que el testigo, su artífice, con Octavio y los políticos, y se ve, todavía hoy, brotar de su poesía lo que en un principio fue una esperanza, y que después, luego de la victoria que había dejado a Octavio solo a la cabeza del Imperio, llegó a ser una certeza.

A despecho de su vínculo siempre más decisivo en el devenir de la inmensa Roma, Virgilio, en cuanto a su espíritu, permanece fiel a su «pequeña patria». Veremos, tras muchos otros paisajes, que el de Mantua permanece presente en su espíritu, desde las *Bucólicas* a la *Eneida*; pero más profundamente todavía que las imágenes de la pequeña ciudad, circundada por los meandros y pantanos del Mincio, jamás deja de ser sensitivo al pasado de Mantua. Ese pasado sumergido en la comunidad legendaria que era el tesoro de todas las ciudades itálicas, y les hacía participar del conjunto de la civilización que

había enjambrado sobre las riberas del Mediterráneo y en las ciudades costeras. Cuando en la novena *Égloga* el poeta muestra dos de sus personajes, dos pastores que se dirigen hacia Mantua con los productos de su granja, evoca un hito que indica el medio de su ruta, la tumba de Biánor. Las campiñas de todas las regiones, en la Antigüedad, estaban pobladas de tumbas que conformaban su paisaje. Eso es, pues, el bosquejo de esas estampas románticas que han mostrado, hasta el hartazgo, las rutas de la campiña romana, o eso que vemos todavía alrededor de Pompeya. Pero, en tanto que las tumbas que han subsistido hasta nuestros días son casi todas anónimas (Cecilia Metela nos es familiar puesto que su mausoleo fue coronado por torres convirtiéndose en fortaleza), la de Biánor había conservado su nombre para Virgilio y los pobladores de Mantua. Y ese era para ellos un nombre cargado de sentido.

Los comentaristas del poeta afirman, casi unánimemente, que ese Biánor no es otro que el héroe Aucno, fundador de Mantua. Biánor había sido un sobrenombre que, en griego, habría expresado su energía y su fuerza. Y la tradición agrega más datos: ese Aucno habría sido el hijo o el hermano de Aulestes, el fundador de Perusa; con el propósito de evitar cualquier disputa con Aulestes, se había condenado a un exilio voluntario, sobre la ladera norte de los Apeninos, y había fundado otra ciudad, Felsina, llamada más tarde Bolonia; después había incitado a sus compañeros a instalarse en lugares fortificados, diseminados un poco por todas partes a través de la comarca. Mantua habría sido una de esas fortificaciones, protegida naturalmente por el Mincio y sus pantanos.

Pero la tradición no se contentaba con eso. Creía también saber que ese Aucno era el hijo de una cierta Manto, de la que se decía que era la hija del adivino tebano Tiresias, o inclusive de Hércules, y que ella había sido la esposa del dios Tíber, lo que le confería todo un trasfondo mítico. Los «anticuarios» que comentan a Virgilio nos aseguran que Mantus era el nombre de un dios etrusco idéntico a Plutón, el amo de los Infiernos. Esas construcciones suponen que se consideraba a Mantua como una fundación de los etruscos, lo que es entera-

mente admisible. Virgilio participaba de esta opinión. Él se consideraba como el heredero (parcial, al menos) de esos etruscos. Cuando, en el décimo libro de la *Eneida*, enumera los aliados que se colocan del lado de los troyanos, cita expresamente a Aucno, y agrega que Mantua, la ciudad del héroe, «era rica en antepasados», y que lo esencial de sus fuerzas estaba constituido por su componente etrusco.

El origen etrusco (al menos parcial) de Mantua está también confirmado por otra tradición que atribuía su fundación al etrusco Tarcón, hermano del héroe Tirreno que había, se dice, dado nombre al pueblo «tirrenio» (es decir, el pueblo etrusco). Y la arqueología, en efecto, parece confirmar los datos de la tradición. Es por cierto aceptable que elementos etruscos, llegados (tal vez) de las costas del mar Tirreno, se hayan adelantado hasta las primeras alturas de las regiones alpinas. Después tuvo lugar la invasión de los celtas, descendiendo a través de los desfiladeros de los Alpes, pero ella no destruyó la civilización más antigua; los «galos» se habrían, parece, integrado muy fácilmente en la población existente.

Sea cual fuere ese sentimiento experimentado por Virgilio de estar relacionado, por los orígenes de su patria, a los etruscos, explica tal vez, al menos en parte, que los haya mostrado entre las tropas que luchan, junto a Eneas, por el destino de la Roma futura. Sería superfluo, para dar cuenta de esto, recordar que Mecenas, el amigo de Augusto y de Virgilio, era un etrusco, cuya familia en otro tiempo habría reinado sobre la ciudad de Arretium (Arezzo): las razones del poeta son más serias y profundas. Ellas atañen a su propia visión del mundo itálico.

Por lo tanto, la tumba de Biánor, que los dos pastores encuentran sobre su ruta, hoy no puede dejar, junto a los descubrimientos de los arqueólogos en Prattica di Mare sobre la costa del Latium (la «ciudad» virgiliana de Lavinium), de aludir a ese mausoleo de Eneas que allí se ha reconocido: el recuerdo del héroe troyano se ha enlazado sin duda a una tumba más antigua, lo que ha contribuido a fortalecerlo en ese lugar. De ese modo al poeta le parece que en diferentes regiones de Italia, alejadas inclusive unas de otras, habían surgido

tradiciones semejantes: unidad profunda, anterior a las divergencias históricas. De tal manera, como existía allí, en los orígenes de Mantua, la tumba de Aucno Biánor, también existía aquella de Eneas en los orígenes de Roma.

Empero, en la memoria de los hombres, la más arcaica Antigüedad que ellos podían imaginar se teñía de helenismo. Los monumentos del arte etrusco que se conocían, o de los que se había conservado el recuerdo (por intermedio del arte arcaico del Lacio), presentaban aspectos orientales innegables, y un historiador griego, un poco más joven que Virgilio, Dionisio de Halicarnaso, desarrolla ese tema de la presencia helénica en la antigua Italia, tal vez con más razón que con la que se lo juzgaba antiguamente. Por todas partes diferentes tradiciones vinculaban las ciudades a héroes nombrados en los poemas homéricos o a otros que eran sus contemporáneos o sus parientes. Entonces no es sorprendente que presentaran a Manto, madre de Aucno, como hija del adivino Tiresias (los griegos conocían de aquel una hija llamada Manto, lo que en su lengua significa «aquella que adivina»), o de Heracles, gran viajero y amante de muchachas. También en la *Eneida* encontraremos a Heracles, al que los romanos llamaban Hércules, e inclusive el viejo rey Evandro, llegado de Grecia con sus árcades. Entre las leyendas que ilustran la fundación y los primeros tiempos de Mantua, existe un paralelismo evidente con aquellas que rodean los primeros siglos de la urbe por excelencia.

Otra coincidencia remarcable era que no lejos de Mantua se encontraba —según se decía— un pueblo que había venido de Troya bajo la conducción de Antenor, el héroe que, siempre partidario de la paz, como Eneas, se habría beneficiado con la clemencia de los griegos en el momento en que la ciudad fue tomada. Según una versión de su leyenda, adoptada por los romanos, Antenor y los suyos se habrían instalado en el delta del Po y habrían fundado Padua. De ese modo la pequeña ciudad del Mincio se sentía rodeada por todas las civilizaciones de tiempos heroicos. Virgilio era perfectamente cons-

ciente del carácter complejo de su patria: los antepasados de la ciudad son múltiples, nos refiere, y si, como lo hemos señalado, él piensa que ella debe lo esencial de su fuerza a los etruscos, sobre esa circunstancia agrega que tres razas se habían fundido entre sí para formarla. Mantua es un punto de encuentro y, como la Roma arcaica, un crisol.

No podría pensarse que Virgilio, cuando exalta la misión de Roma, considera a aquella como la ciudad de una raza elegida, encargada por el Destino para dominar el mundo. Él sabe muy bien, desde su infancia, que no es de raza pura, inmutable, biológicamente definida. Él ha podido constatar que cada pueblo es el resultado —nosotros diríamos hoy la síntesis— de alianzas entre culturas y de tradiciones vinculadas por el azar y viviendo en simbiosis durante generaciones. Pariente de granjeros de su territorio, sabe cómo se obtienen las razas con los caracteres que se desea. En sus *Geórgicas* referirá las precauciones que hay que tomar para obtener ovejas de lana inmaculada: la calidad de la alimentación (no son necesarios pastos demasiado ricos), los «genes» del carnero reproductor (un carnero, aunque sea absolutamente blanco, engendrará corderos manchados si él mismo lleva una mancha negra bajo la lengua), todo eso cuenta, caracteres adquiridos y caracteres hereditarios se alían o contrarían en cada animal y, también, en cada uno de nosotros. Veremos de qué modo esas ideas intervendrán en la manera como Virgilio se representará al pueblo romano, sus orígenes, sus relaciones con el terruño itálico de donde él ha salido, y los elementos diversos que, después de una larga evolución, han confluido para formarlo.

Que Virgilio ha experimentado profundamente el paisaje de Mantua no se traduce solo en los apartados pintorescos que figuran en las *Églogas*. Esa experiencia aparece también en la manera en que habría de concebir los lazos de los hombres con la tierra, las armonías durables que se han establecido entre ella y ellos. Un griego de Sicilia (uno pensaría en Teócrito) conservará, en el fondo de su mirada, las imágenes que lo han acompañado: las vastas planicies onduladas del interior, los valles profundos donde se refugia toda la

frescura, o inclusive las playas estrechas situadas entre declives rocosos. Misteriosamente Sicilia no es una tierra que invite al viajero a demorarse; ella suscita el viaje hasta más allá de lo que llega la vista, el trayecto de pastores, y la impresión debía de ser todavía más fuerte en la Antigüedad, cuando las ciudades eran más escasas y estaban más alejadas entre sí que los villorrios de hoy. Más todavía que en cualquier región de Italia, las agrupaciones humanas allí se presentan como refugios, tendidos en lo alto de las colinas; el resto del paisaje es vacío.

Nada semejante en Transpadana, ni alrededor de Mantua; allí existe un inmenso reservorio, el lago de Garda (que en tiempos de Virgilio se llamaba Benacus), cuyas aguas, movidas por el viento, se agitan y tiemblan como las del mar. De ese modo nos hablará Virgilio en el segundo libro de las *Geórgicas*. Reservorio de agua de la Italia del norte, más vasto que el lago de Como y que el lago Mayor —que riegan la planicie lombarda—, se extiende sobre más de cincuenta kilómetros, termina por una suerte de cuenca alargada que penetra casi hasta Sirmio y desemboca en el Mincio. El largo valle, cavado en otro tiempo por los glaciares, forma un corredor que conduce al viajero venido del norte (la garganta del Brennero no está más que a unos ciento cincuenta kilómetros) hacia la planicie. Allí todo invita a demorarse: la fertilidad del suelo, que no agotan los trabajos más profundos, un cielo más clemente, más largamente soleado y menos caprichoso que aquel de las regiones alpinas; una vegetación abundante hace nacer el sentimiento de que allí se encuentra la tierra prometida. No es sorprendente que los celtas venidos del centro de Europa allí hayan aprendido a cultivar la tierra, y que allí se hayan establecido de manera estable. Es allí donde ellos encontraron esa población compleja que hemos evocado a propósito de Virgilio, y por lo cual dejaron de ser errantes. Allí fueron recibidos (aunque no sepamos exactamente de qué manera, parece que sin luchas violentas) y se fundieron con los habitantes que habían llegado hasta allí, tanto del sur tirrénico como del este y de las rutas del Adriático, la civilización de la gran comunidad mediterránea. Los pastores de

Mantua no podían semejarse a aquellos de la Sicilia griega. Ellos poseen otras raíces, ellos mantienen otros lazos con sus aldeas; son pastores de pastizales y no de trashumación. Son también, más bien y con agrado, labradores, eso que los sicilianos no llegaron a ser en grado sumo más que en el siglo II a. C. y bajo la presión de Roma.

En tiempo de Virgilio esas poblaciones habían constituido ciudades entre las que se situaba Mantua; Brixia (hoy Brescia), al oeste, donde durante largo tiempo habían dominado los celtas; Verona, al este, más próxima que Mantua del lago de Garda y poblada con elementos itálicos emparentados a las gentes de Padua, esos que uno llama los eugáneos. Más al sur estaba Cremona y, sobre la ribera cambiante del Adriático, Spina, por donde habían importado desde Grecia tanta cerámica semejante a aquella que se ve hoy reunida en el museo de Ferrara. Finalmente, a lo lejos, se extendía la vía Emilia, desde comienzos del siglo II a. C., que ligaba el desfile de ciudades destinadas a mantener en la obediencia a las poblaciones galas instaladas en la comarca: Piacenza, Parma, Bolonia. Mantua se encontraba también en el corazón de la Cisalpina romanizada desde hacía más de un siglo antes de que naciera Virgilio. No era más que una pequeña ciudad mucho menos importante que sus vecinas. Pero no era ignorada por los romanos de Roma: en 214 a. C. un prodigio que allí se había producido (un estanque formado por el Mincio había tomado el color de la sangre) había inquietado a los magistrados, y los historiadores oficiales habían consignado ese hecho en los *Annales* del Estado, a tal punto ¡que la mención nos ha sido conservada por Tito Livio! La guerra contra los celtas en 197 a. C. no había sido más que un episodio rápidamente acabado. Una batalla había tenido lugar sobre los bordes del Mincio, pero las tribus galas, divididas, habían sido aplastadas sin que la ciudad de Mantua hubiera sido tocada. A continuación de esta guerra, secuela de la lucha contra Aníbal y los cartagineses, Roma puso definitivamente su empresa sobre todo el territorio de la «Cisalpina más allá del Po» (la Transpadana); desde entonces el horizonte de los mantuanos era la ciudad de Roma, a la vez, su aliada y su dueña.

Cuando el pastor Títiro, en la *Égloga* primera, evoca el viaje hacia esa ciudad que estaba convirtiéndose en la capital del mundo, para obtener su liberación, exclama: «La ciudad que llaman Roma, Melibeo, consideré, necio yo, semejante a la nuestra, adonde solemos a menudo los pastores llevar a vender las tiernas crías de ovejas. Así como conocía cachorros semejantes a las perras, cabritos a las madres, así solía emparejar las grandes cosas con las pequeñas. Mas, entre otras ciudades, tanto ha elevado esta su cabeza, cuanto suelen los cipreses entre los flexibles mimbres» (vv. 19-25).

Más allá de esos versos ingenuos, teñidos voluntariamente de colores pueblerinos, está todo el descubrimiento de un mundo nuevo. Durante largo tiempo Roma no había sido más que una «ciudad», un conjunto de hombres ligados por este parentesco jurídico que es pertenecer a un mismo cuerpo social. Esos hombres habían tenido sus asambleas, sus magistrados; se votaban leyes, se llevaban a cabo juicios, se tomaban decisiones que no podían valer más que para el interior de su pueblo, y los dioses a los que se oraba no custodiaban ni protegían más que a los miembros de la ciudad. Existían también sobre la superficie de la tierra otras ciudades que de igual manera eran dueñas de sí mismas. Después todo cambió y las ciudades dejaron de ser iguales. Roma se había agrandado y había extendido su Imperio —su protección y sus leyes, aquellas de sus dioses y de sus armas— sobre otras ciudades. Más allá de cierta grandeza, no había nada más de medida común entre ella y sus «aliados». Roma había cambiado de naturaleza. Tal situación, al final de la República, todavía no había sido perfectamente comprendida por los estadistas. Ellos pensaban que las viejas instituciones, apenas modificadas, bastarían para administrar el mundo. Pero, aunque lo quisiera o no, Roma no era más una «ciudad-Estado»; ella no podía impedir que su mismo ser hubiera cambiado, y que fuera necesario inventar otra cosa, si se deseaba que ella sobreviviera.

Eso el poeta lo comprendía, lo sentía, a través de su experiencia de la pequeña ciudad provincial, en las fronteras de Italia, donde se detenía entonces el mundo romano. Roma es la fuente de leyes —de

la libertad, para el esclavo que cultiva el dominio que le es confiado— de la libertad también, en otro sentido, menos preciso pero más extenso, para los ciudadanos de Mantua, que deberían a César el convertirse en ciudadanos romanos de pleno derecho, entonces, cuando Virgilio contaba con veintiún años. Siete años más tarde, la Cisalpina dejaría de ser una provincia y estaría integrada a la Italia romana.

Lo que querríamos expresar, al escribir este libro, es, gracias a la obra de Virgilio, y en ella misma, la historia espiritual de ese mundo en formación, del que ella marca las etapas. Historia orientada hacia una cumbre que es la *Eneida*, y que el poeta asciende por grados, a medida que escala la jerarquía de los géneros, desde la humildad bucólica hasta lo sublime de la epopeya. Al comienzo, después de los primeros ensayos que intentaremos vislumbrar, Apolo, el dios del monte Cinto, le había desaconsejado emprender una epopeya, diciéndole: «Un pastor, Títiro, debe apacentar sus rebaños y engordarlos, y no cantar más que canciones sencillas» (VI, vv. 4-5).

Si el dios había debido intervenir, es que la tentación nacía. En la misma *Égloga* (la sexta) donde leemos esta advertencia de Apolo, allí Virgilio casi cede; los gérmenes de eso que debía ser un poema inmenso, donde él abarcaría el mundo, estaban desde entonces presentes en él; finalmente, las advertencias divinas nada pudieron sobre el particular. Las divinidades, a veces, se equivocan.

I
DE MANTUA A ROMA Y A NÁPOLES

I

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE

¿Cómo se desarrolló la vida del poeta en el curso de ese medio siglo que transforma al mundo? Nosotros querríamos conocerlo en el detalle más nimio, todos los episodios, todas las aventuras. Desgraciadamente, lo que sabemos no es absolutamente cierto y, cuando uno puede pensar que nuestras fuentes no se equivocan, lo que nos enseñan no es más que parcial, impreciso y lejos de satisfacer nuestra curiosidad.

Esas circunstancias no son propias de los historiadores modernos. Desde la Antigüedad, los comentadores de Virgilio y los escritores que se interesaron por la biografía de poetas (en la tradición de los eruditos alejandrinos) han ensayado trazar las etapas que marcarían su existencia, así como sus particularidades personales, sus hábitos, sus relaciones con sus amigos, con Augusto, Mecenas y otros. Los filólogos modernos nos han obligado a realizar, al menos según nos dicen, una crítica severa, pues los testimonios antiguos relativos a Virgilio, esos que a través de diferentes vías han llegado hasta nosotros, han sido juzgados por uno o por otro como otro tanto de inverosimilitudes, de hipótesis poco fundadas y de hechos dudosos. Aquí como en otros dominios, los hipercríticos se han dado a la carrera, acordando más confianza a su propio razonamiento que a las afirmaciones de la tradición y contentos con llegar, por la sola fuerza de su espíritu, si no a resolver todos los problemas, al menos a imaginar argumentos capaces de arruinar toda certeza. Lo que permite, finalmente, sustituir los dones de los comentaristas antiguos por las combinaciones más audaces. El método consiste en poner sistemáticamente en duda el

carácter objetivo de los datos contenidos en la tradición, a pensar que todo el contenido de las *Vidas* de Virgilio ha sido extraído, más o menos hábilmente, de obras del poeta, no solo de aquellas que son ciertamente auténticas, sino también de aquellas que son consideradas, con buen derecho, «dudosas», eso que se llama el *Apéndice virgiliano*, del cual ciertas piezas se presentan como autobiográficas.

Este método, esencialmente negativo (porque no se pueden considerar como conocimientos positivos las construcciones arbitrarias de tal o cual moderno), se funda en un postulado demasiado poco verosímil. Sería necesario que Virgilio, cuya obra parecía tan importante a sus contemporáneos y cuya influencia se ejerció durante siglos sobre las letras latinas, no hubiera sido objeto de alguna biografía seria desde el siglo I a. C. (cuando el género biográfico era entonces abundantemente practicado), que el silencio hubiese venido inmediatamente a caer sobre su vida (entonces, cuando desde hora muy temprana, sus poemas eran leídos y explicados en las escuelas) y que se debiera recurrir a la imaginación para reconstruirla. En efecto, sabemos que no ocurrió nada de eso, que los amigos de Virgilio escribieron, poco después de su muerte, una obra en la que trataban «del carácter y de las maneras de vivir» de Virgilio. Sabemos también que, alrededor de un siglo y medio después de la muerte de Virgilio, Suetonio había compuesto su biografía, incluida en su obra sobre la *Vida de poetas.** Desgraciadamente el libro de Suetonio se ha perdido y no podemos reconstruirlo con certeza a partir de los préstamos que le han sido hechos por los comentaristas cuyas obras nos han sido conservadas. Por otra parte es cierto que, alrededor del núcleo sólido que forma esta *Vida*, se han depositado estratos de diversos orígenes, tanto indicaciones auténticas, provenientes de tradiciones independientes de Suetonio, cuanto, por desgracia, hechos

* Ha habido varios intentos de reconstruir esa obra de Suetonio. De entre los más logrados, merecen citarse: *Suetonio, «De poetis» e biografi minori. Restituzione e commento di Augusto Rostagni* (en «Biblioteca di filologia classica» dirigida por G. de Sanctis e A. Rostagni), Chiantore, Turín, 1944; Ettore Paratore, *Una nuova ricostruzione del «De Poetis» di Suetonio*, Gismondi, Roma, 1946.

dudosos y extrapolaciones gratuitas, a partir de los poemas. Sin embargo, a través de todas esas discordancias, uno puede entrever cierto número de elementos, unos completamente seguros, otros verosímiles o altamente probables. De este modo, lo que creemos conocer de la vida de Virgilio es el resultado de una reconstrucción, semejante a aquellas que intentan los arqueólogos situados frente a fragmentos o a vestigios lacunarios. Lo que aquí nos interesa no es seguir en el detalle el hilo de los días que vivió Virgilio —empresa imposible—, sino definir los diferentes períodos, situándolos en la evolución de los grandes acontecimientos que marcaron entonces la vida de Roma.

Virgilio se llamaba P. Vergilius Maro (sobre eso no hay ninguna duda). El nombre de su *gens*, Vergilius, parece indicar que su familia paterna pertenecía al componente etrusco de los mantuanos, lo que está de acuerdo con el sobrenombre, el *cognomen*, Maro, término que, entre los etruscos, designaba una magistratura. El nombre de su madre, Magia Polla, parece indicar su pertenencia a una familia de origen romano. Los biógrafos antiguos insisten en la condición modesta de Vergilius Maro, el padre del poeta; unos hacen de él un alfarero, otros un empleado dependiente de un funcionario subalterno (un *viator*), que llegó a ser su suegro. Ese Magius habría estado de tal manera satisfecho de la energía y de la seriedad de su empleado que le habría dado su hija y le habría asegurado la vida material de un matrimonio joven acordándole la posesión de una propiedad, situada en la aldea de Andes, «no lejos de Mantua». Esas diversas indicaciones no se contradicen. No es improbable que un hombre joven sin recursos se haya entregado al principio a una industria, la alfarería, muy expandida en la región, después de que haya buscado otra ocupación más lucrativa y, finalmente, que haya alcanzado una situación menos precaria. Sea lo que fuere, es en la región de Andes donde nació Virgilio el día de los *idus* de octubre (el 15), bajo el primer consulado de Licinio Craso y de Cn. Pompeyo Magno (el gran Pompeyo), en el año 70 a.C.

El origen modesto del padre de Virgilio no implica que él haya cultivado con sus manos el dominio de Andes. El trabajo material era entonces ejecutado por esclavos, y la familia del *dominus*, como aquel, escapaba de las fatigas que imponen las diferentes tareas de la vida agrícola. Empero, él está próximo a ellas. Él es un *agricola*, un «habitante del *ager*», de la «llanura», fuera de la ciudad. Vive en contacto con la tierra y conoce los sinsabores de esta. En tanto que el año de un romano de Roma, un *urbanus*, un hombre de la ciudad, está marcado por el calendario de la vida política y social: los ingresos en los cargos de magistrados de fecha fija, los comicios que los eligen (generalmente al comienzo del verano), los días en que pueden celebrarse las asambleas, las sesiones de los tribunales, las fiestas de cada divinidad y, sobre todo, los juegos que se celebran en fecha fija, el tiempo vivido por un hombre de campo está regido por el desarrollo de las estaciones y el curso de los astros.

Es un tiempo «real», en tanto que el tiempo urbano, en Roma, es «artificial»; la correspondencia del año con las estaciones no está asegurada más que de manera aproximada, por la adición, cada dos años, de un mes intercalable, alternativamente de veintidós o de veintitrés días. Pero este año, ya mal avenido por sí mismo, llegaba a ser ventajoso cuando, por alguna razón, su intercalación no era efectuada. Diez o doce días más corto que el año solar, no tardaba en estar en completo desacuerdo con las estaciones. Ese desorden no cesará más que con la reforma de César, que entra en vigor en marzo del año 46 a.C., cuando Virgilio tiene veinticuatro años. Pero, durante toda su infancia, él ha vivido el «tiempo de los campesinos» y no sorprenderá que, al comenzar las *Geórgicas*, haya situado los trabajos de la tierra en relación con la posición de las constelaciones, e invocado a los dos grandes «luminares» de nuestro cielo, el sol y la luna, corifeos del cortejo de los meses.

La propiedad de la familia en Andes no estaba alejada de Mantua. Un testimonio, desgraciadamente incierto, permite creer que ella se encontraba a unos tres mil pasos (alrededor de cuatro kilómetros y medio) de la ciudad, en un sitio llamado desde la Edad Media

Pietole Vecchia, sobre la ribera del Mincio, al sudeste. Esta localización, con todo, no tiene nada de evidente; también se ha propuesto buscar la propiedad de Virgilio más al norte, al sudoeste de Valeggio del Mincio, más próxima al lago de Garda y, por consiguiente, de las colonias que descienden de los Alpes y limitan el horizonte hacia el norte: esas serían las colinas cuyas «sombras se alargan» con el crepúsculo, en el final de la primera *Égloga*; con todo, las colinas situadas al norte podían alargar visiblemente su sombra cuando el sol se esconde y envía sus rayos desde el horizonte occidental. En realidad Valeggio ofrece a la mirada tres o cuatro torres medievales. No se percibe ninguna montaña en su horizonte. El sol es rico y llano. Lo más sabio quizá sea pensar que el paisaje de la primera *Égloga* sea compuesto, y que él deja una gran parte a la imaginación.

Una anécdota, semejante a aquellas que se cuentan a propósito de grandes poetas y de hombres ilustres, tanto en Grecia como en Italia, y sin duda en todas partes, estaba vinculada al nacimiento de Virgilio. Su madre estaba a punto de traerlo al mundo cuando sueña que había dado a luz un ramo de laurel que, tocando la tierra, echa raíz, se desarrolla y, sobre el campo, se convierte en un árbol pleno de vigor, cubierto de frutos y de flores. Al día siguiente, acompañada de su marido, ella volvía a su propiedad campesina cuando debió interrumpir el viaje y, en la fosa vecina, fue asistida. Ahora bien, la costumbre hacía que se plantara una estaca de álamo cuando nacía un niño. La rama que se había plantado en la tierra en el sitio en donde Magia se había detenido crece muy rápidamente, al extremo de igualar en altura a los álamos plantados largo tiempo atrás. Este árbol milagroso tomó el nombre del poeta y fue sitio de devoción popular; las mujeres encinta tomaron el hábito de acercarse al mismo y de expresar votos en favor de un parto feliz. Uno imagina ese álamo semejante a los árboles sagrados que se ven sobre los paisajes antiguos, ornados de guirnaldas y de cuadros festivos.

Habría cierta ingenuidad al querer interrogar sobre el carácter histórico del relato, como sobre aquel del enjambre de abejas que se posó sobre los labios del joven Píndaro, o de las palomas que recu-

brieron con hojas a Horacio dormido en la montaña, para protegerlo contra las serpientes. Pero es difícil dudar de que el recuerdo del poeta no haya, desde un primer momento, frecuentado los espíritus en esta Mantua de la que fue el orgullo y la gloria. El álamo, sobre todo en esta región de Italia, crece rápidamente. El mismo se desarrolló plenamente en el tiempo en que es necesario a un ser humano para llegar al término de su adolescencia, y se explica bien que la suerte del niño que acaba de nacer esté ligada a la del árbol, al menos hasta que uno y otro hayan alcanzado su plena madurez. Los hombres, como las plantas, han nacido de la Tierra materna. Virgilio, lo veremos, está profundamente consustanciado con esta idea, ya difundida en torno de él, y que intentará justificar científicamente.

El año 70 a. C., cuando ocurrieron los consulados de Pompeyo y Craso, vivió acontecimientos políticos —nosotros los hemos evocado— que intentaron terminar en la práctica con la legislación de Sila y con el poder del Senado. Los dos cónsules no se querían. No estaban unidos más que por la fuerza de las cosas, o más bien de las armas, antes que por sus victorias —la de Pompeyo en España y la de Craso sobre los esclavos rebelados de Espartaco— que alcanzaron con sus manos y ante las cuales las leyes debían inclinarse. Pompeyo fue hecho cónsul aun cuando no había sido pretor, y Craso, cuando entre su pretura y ese consulado no había pasado el tiempo necesario. Pompeyo fue llevado al poder por una coalición popular que le exigió de entrada restablecer el poder de los tribunos, su derecho de veto. Eso volvía a permitirle las peores maniobras y el juego de las facciones que, finalmente, paralizarían toda la vida del Estado. Cada vez que Roma hubiera querido defenderse militarmente de las amenazas venidas de cualquier sitio que fuera de su Imperio, los hombres a quienes se encargaría dirigir la guerra serían designados menos en razón de sus talentos que gracias a los apoyos que sus intrigas les permitieran en Roma. El salón de una gran dama, como esa *Praecia* de la que nos habla Plutarco, podía hacer y deshacer a los generales.

Diez años antes Roma había estado bajo la dependencia total de Sila, dictador gracias a una guerra civil. Y Sila, instruido por su pro-

pia experiencia, se había esforzado a través de leyes que él mismo impuso a fin de evitar el retorno de la misma aventura. Mas he aquí que se revocaban esas leyes ventajosas y que Roma retornaba a sus antiguos procedimientos. De manera ineluctable los hombres iban a elevarse por encima de la legalidad, impulsados por las mismas fuerzas que antes, y se enfrentarían hasta el triunfo de uno solo. La dictadura de Sila llevaba en sí misma el germen de la monarquía; era, en efecto, una monarquía; las reformas que amenazaban destruirla hacían inevitables la continuación y el retorno de las guerras civiles. El viejo ciclo maldito se ponía en marcha tal como lo describen los historiadores antiguos, en especial Polibio. A la monarquía, decían, sucedía el gobierno de un pequeño número de «grandes» que, empujados por sus celos, habían expulsado al rey; después esos mismos detentadores del poder eran a su vez expulsados por una revolución popular que llevaba al pueblo, en «gran número», a la cabeza del Estado, aun cuando, al cabo de poco tiempo, era la anarquía general. Se ponía fin a ello restableciendo un monarca y el ciclo recomenzaba. Cuando nació Virgilio, el monarca había dejado el poder hacía una decena de años, aparentemente expulsado por los «celos» de los nobles, entre ellos los Cecilios Metelos, y se encaminaba ya hacia la anarquía de un gobierno popular, dado que los principales instrumentos del poder habían sido arrebatados a los «nobles» y renacía el poder descontrolado de los tribunos. Haría falta una veintena de años para que el ciclo se cerrara, después de mucha sangre derramada, con la victoria de César e inclusive habría otro que volvería a comenzar después del asesinato del dictador, en los *idus* de marzo del año 44 a.C. Todo eso se observa desde Mantua, que tiene el privilegio de no tocarle más que de lejos las revoluciones de Roma. Se es más que libre para juzgar eso que sucedió. Y uno se felicitará al huir de las pasiones que hacen brotar en los corazones el deseo de poder y sobre todo la codicia desmedida.

Los habitantes de Mantua deben esta inmunidad a su género de vida, que excluye las desmesuras. En un pasaje célebre de las *Geórgicas*, Virgilio ha expresado eso que debía de ser el sentimiento gene-

ral, en Mantua, durante los años de su infancia, cuando evoca el placer de los hombres que «experimentan» la verdad simbolizada por los dioses agrestes, viviendo en comunión con los espíritus de la tierra, de los bosques y de las aguas: «A aquel, no lo agitan ni las fasces del pueblo, ni la púrpura de los reyes, no lo inquietan ni la discordia que atormenta a los hermanos y los hace traicionarse, ni el dacio que desciende desde el Danubio en rebelión, ni la política de Roma ni los reinos llamados a morir; tampoco se angustia doliéndose de su pobreza, ni envidia al que posee» (*Geórgicas*, II, vv. 495-499). Tales versos responden, seguramente, a una concepción de la vida espiritual próxima a la de los epicúreos,* y nosotros tendremos la ocasión de volver sobre ella; pero uno tiene también derecho a pensar que la reflexión de los provincianos, de los «campesinos», como son los mantuanos, agrega a esas palabras el peso de una experiencia vivida, aquella de la pequeña ciudad, donde se lucubra sobre los asuntos de la gran ciudad, con el sentimiento epicúreo también: «¡Qué dulce, desde la ribera, contemplar de lejos la tempestad!». Los ejemplos aducidos por Virgilio en el pasaje que acabamos de citar no son imaginarios. Uno puede fácilmente vincularlos con la realidad. Si la alusión a los dacios nos conduce al tiempo cuando el poeta compone las *Geórgicas*, aquel que se refiere a los hermanos que se traicionan se refiere a una historia criminal célebre, que había ocurrido antes de que naciera Virgilio: el asesinato por obra de Catilina, el futuro conjurado del año 63 a. C., de su propio hermano durante la guerra civil: Catilina, para evitar las persecuciones, hizo que Sila inscribiera en la lista de los proscriptos a su propio hermano, lo que impedía a la vez cualquier acto de justicia. Un crimen como ese, sugiere Virgilio, no

* Si bien Virgilio, a lo largo de su carrera poético-filosófica, participa de diferentes sistemas, el epicureísmo es en él una constante de la que solo se aparta en contadas ocasiones. Pierre Grimal, en otros trabajos («Algunos aspectos epicureístas de las *Geórgicas*»: en *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, Buenos Aires, Parthenope, 1982, págs. 47-59 y en «La vigne et l'olivier, réfl. sur le chant II des *Géorgiques*», en *Bull. de l'As. G. Budé*, 2 [1980], págs. 171-185), ha rubricado esos lazos con el epicureísmo. Otros exégetas, en cambio, sugieren otros acercamientos.

podía suceder en su pequeña patria, donde los intereses (lo deja entender) no son lo suficientemente poderosos como para provocar semejante crimen. El tiempo de su adolescencia le parece como una edad de oro: el sentimiento del bienestar rústico confirma las ternuras del recuerdo. Algunos años más tarde los habitantes de Mantua tendrían también ellos su cuota de preocupación cuando sus campos serían amenazados por la distribución de tierras entre los veteranos de Octavio, de Antonio y de Lépido. Pero Virgilio tendría entonces casi treinta años.

El dominio de Mantua no parece haber sido la residencia ordinaria del padre de Virgilio y de Magia Polla. Muy probablemente ellos tenían su «casa de ciudad» en Cremona. Al menos así parece deducirse del epigrama casi certeramente auténtico, que compuso más tarde el poeta, donde señala que el dominio que acababa de heredar cerca de Nápoles, será «lo que para su padre fueron en otro tiempo Mantua y Cremona». Es sin duda en Cremona, en una ciudad más importante, que Magius, el *viator*, ejercía su profesión, en tanto que el dominio se encontraba sobre el territorio de Mantua. Es en Cremona donde Virgilio cursó sus primeros estudios, junto a los gramáticos, donde aprendió, como entonces lo imponía la tradición, las nociones elementales de la lengua y, más generalmente, de literatura griega y latina. Naturalmente, ignoramos ese período que dura hasta que Virgilio hubo alcanzado su decimosexto año, bajo el segundo consulado de Craso y de Pompeyo, los dos rivales a quienes un destino malicioso gustaba unir en los honores. Eso ocurría en el año 55 a. C.

Ese año 55 a. C. es también abundante en tempestades. En el curso de los quince años precedentes la rueda ha girado en el sentido que preveía la reflexión de los políticos. Los «nobles» han perdido poco a poco la dirección de los asuntos. Nuevos hombres se han incorporado a las magistraturas. Un orador salido de una pequeña ciudad de la Italia central, Cicerón de Arpino, ha llegado al consulado; se ha hecho famoso de una manera ostentosa haciendo abortar una conjura-

ción conducida por un patricio alucinado por sus ambiciones, Sergio Catilina. Pero la hostilidad con que ha castigado a los conjurados le ha valido la hostilidad de los hombres del partido «popular». Aislado, ha sido abandonado por los aristócratas, y una ley votada por la asamblea popular lo ha condenado al exilio. Poco a poco se ve que la aristocracia retrocede ante el ascenso de hombres que se apoyan sobre las masas. Pompeyo se hace votar poderes extraordinarios por el pueblo. Se alía con César y Craso para confiscar en provecho de ellos las magistraturas y las provincias. César utiliza los servicios de un demagogo, P. Clodio, tránsfuga de la más alta aristocracia, que trabaja tal vez para sí mismo, pero dispone, al servicio de su aliado, de bandas reclutadas entre los esclavos, los libertos, toda la plebe urbana, que él ha pagado y que, bajo sus órdenes, invaden el foro y lo ocupan con golpes de piedras y palos. Los tres hombres que forman (en secreto, pero nadie duda de esto) el «primer triunvirato» se alzan en siluetas, tres veces monárquicas, por encima del tumulto y, desde el año 59 a. C. (consulado de César y formación del triunvirato) hasta la batalla de Farsalia donde, once años más tarde, se derrumba el poder de Pompeyo, toda la vida política está orientada hacia la conquista del poder por uno solo y a la eliminación de los otros dos. De ese modo, una vez más, la monarquía nace de la anarquía.

En el año 55 a. C.,* cuando Virgilio toma la toga viril y sale entonces de la infancia para ingresar en la edad adulta, el proceso no estaba más que en la mitad de su curso. Los tres personajes que tenían el mundo entre sus manos en el año precedente habían renovado en Lucca el pacto que los unía. César, confirmado en su comandancia en la Galia, acababa de sorprender a Roma atravesando el Rin con sus tropas (era la primera vez que las legiones se mostraban en la Germania); luego, una vez terminada esta operación, efectuaba un desembarco en Bretaña.

* Tenía el poeta quince años. La tradición refiere que la ceremonia tuvo lugar el mismo día en que murió Lucrecio, lo que para muchos parece revestir cierto carácter simbólico, como si por ese hecho Virgilio hubiera sido convocado para ser el continuador de Lucrecio.

Durante ese tiempo, Pompeyo inauguraba su teatro sobre el Campo de Marte y allí ofreció juegos cuya magnificencia no siempre provocaba la admiración entre los aristócratas. Se veía en ellos más bien el último resplandor de una gloria pasada que la evidencia de una grandeza presente. La pequeña población de Roma estaba sorprendida, curiosa ante los espectáculos que se le ofrecían, pero la popularidad de Pompeyo no sobrepasaba los límites de la ciudad, en tanto que las hazañas de César poseían otra dimensión: parecía que la conquista de todo el Occidente entero estaba a punto de realizarse.

El hombre que emprendía esta tarea inmensa parecía muy próximo a ser un dios. El mismo Cicerón lo había proclamado en el discurso «Sobre las provincias consulares», en el año precedente, y antes de eso el Senado había decretado que se debía ofrecer a los dioses solemnes acciones de gracia por los resultados obtenidos por César en sus operaciones en la Galia. Pero los habitantes de Cremona y de Mantua no podían dejar de ser más sensibles que los de Roma respecto de esas victorias. Ellos estaban mucho más cerca de las fronteras itálicas y toda invasión que venía del norte o del oeste no podía dejar de convertirse para ellos en una catástrofe. Las intervenciones de César en la Galia y en la Germania los tranquilizaba.

El astro de César (así hablará y Virgilio de él en su novena *Bucólica*) se eleva y brilla más que cualquier otro para los hombres de la Cisalpina: este astro debe asegurar la paz, cargar los trigales de pesadas espigas, dar a los racimos sobre las soleadas colinas el color de la uva madura; gracias a él se puede decir: «injerta los perales, tus nietos recogerán los frutos» (*Bucólica,* IX, 50). Lo que se dice en esos versos puede ser que esté sugerido por la aparición del astro juliano en el mes de julio del año 43 a. C., pero la misma imagen era ya veraz desde hacía doce años.

En este mismo año 55 a. C. Cicerón, mal curado de su exilio, se obliga en interés del Estado a «hacer su palinodia», a acercarse oficialmente a César y a perdonar a Pompeyo la manera según la cual lo había abandonado, sin intervenir, en la venganza de P. Clodio tres años antes; ensaya políticamente reconciliar a César y al Senado para

ver si puede evitar que la hostilidad recíproca degenere en una guerra civil. Al mismo tiempo propone una reflexión más teórica sobre la naturaleza del poder y el destino de los estados: es el comienzo de su obra *Sobre la república*, que recoge las lecciones de la situación presente y, bajo la forma de un diálogo entre los grandes hombres del pasado, analiza el juego de fuerzas que domina la vida de las ciudades. Allí retoma la teoría de Polibio y concibe, como sus antecesores, que la mejor forma de gobierno, aquella que poseía más oportunidades para resistir a los gérmenes de muerte inherentes a todo lo que vive, no era ni la monarquía, ni la oligarquía, ni la democracia, sino una síntesis de esos tres regímenes.

Lo más nuevo quizás en el tratado *Sobre la república* es el rol que Cicerón reconoce en el componente monárquico del Estado. Si los romanos han expulsado a sus reyes y si ellos no han abominado del nombre mismo de la realeza, es —dice Cicerón— no en razón de los vicios inherentes a ese régimen, sino a causa de los crímenes cometidos por los mismos reyes. Él ve la supervivencia de la monarquía en la institución de dos cónsules, que ostentan entre ellos el *imperium* real, y limitan, por su dualidad, los abusos que cada uno podría intentar llevar a cabo. Pero Cicerón se percata también de una forma «oficiosa» de monarquía, la influencia adquirida en el Estado por un gran personaje, prestigioso, en razón de su personalidad o de sus hazañas: un hombre de esas cualidades es calificado como *princeps*, «el primero», a la vez ejemplo y guía, *auctor*, a la vez iniciador y garante —una palabra que anuncia ya el término de *Augustus*—. Desde entonces, el Estado romano está verdaderamente comprometido en la ruta que va a conducirlo al Imperio. Y es probable que los cisalpinos, en vías de estar integrados más estrechamente a la ciudad romana, experimentaran las mismas corrientes, todavía difícilmente discernibles, que la recorrerían y que Cicerón se esfuerza por asir con gran clarividencia. Un hombre, César; una idea, el rol preeminente que podía jugar este hombre en el Estado: he aquí lo que Virgilio descubría en el momento cuando, salido de su adolescencia, iba a abordar, y en primer lugar elegir, una carrera.

Después de haber tomado la toga viril, el joven Virgilio fue enviado por su padre a Milán, que era la ciudad más importante de la provincia, aquella donde enseñaban los mejores maestros. Era tiempo para él de escuchar a los oradores y, si lo deseaba, a los filósofos. Esa estadía en Milán no prueba de ningún modo que el padre de Virgilio fuera rico. Es tradicional evocar, a ese propósito, el cuidado que pone el padre de Horacio (no obstante de condición modesta) de enviar a su hijo junto a los profesores de más renombre, como si él poseyese grandes rentas. Aprender a pensar, a expresarse, a convencer a los otros era entonces el fin de los estudios que Virgilio iba a emprender en Milán. Cualquiera que fuera la condición social del joven que poseyera el «derecho latino» o el derecho de ciudadano pleno, debía emprender una carrera que lo destacara entre sus conciudadanos, o de otro modo, pronto, en Roma. Pleiteará en el foro, se hará una «clientela», sin duda será elegido para alguna magistratura. ¡Él se convertirá «en alguien» en su pequeña patria, quizás en Roma! Tal era, muy probablemente, la ambición que el padre de Virgilio albergaba para su hijo. Era una ambición razonable, a la medida del siglo.

La naturaleza y el genio de Virgilio, y los acontecimientos, decidirían esto de otro modo.

En ese momento la tradición quiere que se esboce el retrato físico del joven que se encontraba entonces en el umbral de una vida todavía no comprometida. Se nos dice que era muy alto, de tez morena, que su rostro tenía la expresión y los rasgos que uno atribuye a los campesinos. Su salud estaba lejos de ser perfecta, sufría de dolores de estómago, perturbaciones en la garganta y tenía, también, frecuentes dolores de cabeza; se añade que muy a menudo escupía sangre. Todos esos detalles, seguramente, no son veraces. Pero uno no ve por qué habrían sido inventados por los primeros biógrafos, pues nada permite imaginarlos en las obras de Virgilio. Existían en la Antigüedad retratos de Virgilio como los había de todos los «grandes hombres», escritores, poetas, filósofos, hombres de Estado. Pero esos que nos han llegado bajo el nombre de Virgilio son tardíos y su estilo testimonia la influen-

cia ejercida sobre el artista por los gustos de su tiempo, si bien es imposible discernir, sin ceder a las tentaciones de la imaginación, la verdad de la ficción. En materia de retrato, el arte antiguo no aporta siempre la exactitud necesaria, aun cuando los retratistas romanos tienen la reputación de haber, tanto cuanto ellos podían, reproducido los rasgos de su modelo. Pero lo que es verdadero para los bustos que se colocaban sobre las tumbas, lo es menos cuando se trataba de interpretar la imagen de un filósofo o de un poeta: la idea que uno se hacía de su obra y de su carácter venía a perturbar el dibujo realista. Existía un tipo ideal del poeta, que se superponía al real. Poseemos dos mosaicos sobre los cuales se ve un retrato identificado por una inscripción como siendo aquel de Virgilio.

Uno proviene de Adrumeto (Susa); representa al poeta, sentado entre dos musas de pie. El poeta tiene sobre sus rodillas un rollo sobre el cual están escritas las primeras palabras del verso 8* extraídas del libro primero de la *Eneida*. Las ediciones escolares reproducen a porfía los rasgos que el mosaico ha conferido a Virgilio: cabellos rasurados, frente amplia, pómulos salientes, cara grande y huesuda; los ojos son inmensos, hundidos bajo el arco de las cejas. No creemos

* A partir del descubrimiento de dicho mosaico en el año 1896 (actualmente en el Museo del Bardo), se inició una controversia respecto del primer verso de la *Eneida*. El problema se suscitó porque en dicho mosaico se ve al poeta desplegando un rollo en el que están escritas las palabras «*MVSA MIHI CAVSAS MEMORA QVO NVMINE LAESO*», que corresponden al verso 8.°. Jean Martin, «Le portrait de Virgile et les sept premiers vers de l'"Eneide"», en *Mélanges de l'École de Rome*, 1912, págs. 385-395 y 1914, págs. 287-304, guiado por esas palabras y fundándose en razones de estilo, arguye que los siete primeros versos son apócrifos. Según Martin, el estilo «retórico» de los mismos los acerca a un Estacio o a un Lucano. Esta tesis fue rebatida por Jerôme Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, PUF, París, 1968, 2.ª ed., págs. 266 y ss. Empero, es sugestivo —acorde con la tradición épica más arcaica— el nombre Musa al comienzo de las epopeyas. *Contrario sensu*, existen tejas de la época augustal (así por ej. *C.I.L.*, II, 4967, 31) que registran los dos primeros versos y una palabra del tercero, lo que probaría la difusión en época contemporánea al poeta del poema tal como lo numeramos actualmente: «*ARMA VIRVMQVF. CANO*», etc. = verso 1.°.

que haya sido forzosamente tal el rostro de Virgilio: es posible que el estilo de la época (fin del siglo III a.C.) haya impreso allí su marca.

Entretanto, hemos tenido la sorpresa, un domingo, de descubrir en Pietola, delante de un café del pueblo, hombres de la aldea, campesinos, muchos de los cuales —sorprendente visión— se parecían línea a línea al retrato de Susa. ¿Constancia de un tipo humano después de veinte siglos? Eso no es inverosímil. Solo una sesentena de generaciones separa a los hombres que viven hoy en Pietola, sobre los bordes del Mincio, largo como un brazo del mar, y los contemporáneos del poeta.

Otro mosaico, actualmente en el museo de Tréveris, presenta también un Virgilio, próximo en el tiempo a aquel de Susa, quizás anterior en algunas decenas de años: un rostro más joven, donde el óvalo no ofrece la rudeza que se marca en el Virgilio de Susa, y que, en consecuencia, no responde tan exactamente a la descripción que hemos mencionado de un Virgilio «con un aire rústico». También se admite generalmente que el retrato de Tréveris es imaginario y simbólico; el mismo nos ofrece solo la imagen que uno podía hacerse, a más de dos siglos y medio de la muerte del poeta, de aquel que había compuesto la *Eneida*.

Es pues un hombre joven, de salud incierta, con un aire torpe y campesino que, si uno cree a los biógrafos antiguos (confirmado tal vez por el retrato de Adrumeto, o incluso por lo que nos revela tal rostro percibido en nuestros días), prosigue sus estudios en Milán y luego en Roma. Pero, cuando llegó el momento de pronunciar el primer discurso en el Foro (evidentemente en Roma, delante de algún tribunal), fue un fracaso tan grande que Virgilio nunca más quiso repetir la experiencia. No poseía ninguna de las cualidades del orador; su palabra era pausada, lo que lo hacía parecer casi iletrado. En una época en que los oradores, excelentes o simplemente aceptables, eran legión, sentía que su lugar no estaba allí. Amigo del silencio, por naturaleza, su espíritu meditativo, curioso de las causas más que de las cosas, concibe, parece, una aversión violenta contra el Foro, al que más tarde calificará como *insanum* («demente») (*Geór-*

gicas, II 502), porque allí todo se funda en el adiestramiento del lenguaje y no sobre las certezas meditadas de la razón o las intenciones de la poesía.

Durante los años que pasa en Milán y luego en Roma, Virgilio olvida un poco la retórica, que no le interesaba en absoluto según parece, y prefiere iniciarse en dos ciencias que entonces no formaban parte de los programas habituales: la «matemática» y la medicina.

Por la primera, es necesario por cierto entender la astronomía o, de una manera más general, el estudio de los movimientos de los astros y de su influencia sobre las cosas de la Tierra. No tenemos el hábito de relacionar el nombre de Virgilio y las especulaciones de astrónomos y astrólogos; inclusive los modernos se sorprenden por esta afirmación de los biógrafos antiguos. Sin embargo, no es difícil descubrir, en la obra del poeta, algunos indicios que la justifican. De ese modo, cuando describe la copa de haya, cincelada por el escultor Alcimedonte, muestra, entre los racimos de vides y los corimbos de hiedras, dos bustos, dos retratos, aquel del astrónomo Conón de Samos, y aquel de un sabio en la misma ciencia, que no nombra, pero del que dice «el que con un compás describió a los pueblos el orbe todo, y qué estaciones posee el que cosecha y cuáles el que encorvado ara» (*Égloga,* III, vv. 41-42). Poco importa en quién piense el poeta, ya se trate de Ptolomeo, ya de Eudoxio de Gnido. El pastor que habla, Menalcas, se eleva por la ciencia de la que da pruebas, más allá de su condición. Es evidentemente Virgilio quien aquí habla, y quien evoca conocimientos que le son familiares. Nos ha parecido que él, durante su infancia en la tierra de Mantua, directamente en presencia de los grandes movimientos de la vida campesina, ha descubierto las armonías establecidas entre los trabajos de los hombres y el viaje del Sol a lo largo del gran ciclo que desarrolla las estaciones. Mucho más tarde, en el primer libro de la *Eneida*, el aeda Yopas, de largos cabellos, canta con su lira la enseñanza que ha recibido del primero, del más grande y del más antiguo de los astrónomos, el gigante Atlas: aquel que, elevado en toda su inmensa altura en la extremidad occidental de África, pasaba por

haber observado los astros y definido de ese modo una ciencia, hasta su época, desconocida.

Lo que canta Yopas es, en primer lugar, el doble curso de la Luna y del Sol, que son los dos «luminares» más próximos a la Tierra y por esta razón ejercen una acción directa sobre los fenómenos de la vida. Después es el origen de los animales y de los hombres y aquel de la lluvia y del calor que, bajo la dependencia de los astros (el calor viene del Sol, la lluvia y, en general, la humedad atmosférica son atribuidas a la Luna), permiten a los seres creados de este modo subsistir. Por fin, Yopas evoca las constelaciones de las que el nacer o el ponerse reglan las actividades humanas, abren la estación de la navegación, marcan el comienzo del verano, o determinan las grandes direcciones del universo. Yendo más lejos, y no contentándose con una simple descripción, el canto de Yopas explica «por qué los soles de invierno tienen tanta prisa por hundirse en el océano, o qué demora retrasa las noches que se hacen esperar» (*Eneida*, I, 745-746).

Es notable que ese canto de Yopas retome los términos de un programa poético que Virgilio se había fijado a sí mismo al menos en el tiempo en que componía las *Geórgicas*, quizá más temprano todavía y que él se había desesperanzado de realizar (*Geórgicas*, II, 475 y ss.). Pero la idea de que los astros son fuerzas que hacen sentir su acción en la naturaleza entera, tanto en el desarrollo de los fenómenos físicos o fisiológicos cuanto en la sucesión de las «edades» que atraviesa el mundo —una idea a menudo presente en el espíritu de los hombres de esa época— es compartida por Virgilio. El estudio del mecanismo cósmico es una ambición común a todas las escuelas filosóficas; se la encuentra también tanto en los estoicos cuanto en los epicúreos, con significaciones diferentes, sin duda, pero nadie duda de su importancia para quien ambicione alcanzar la sabiduría. De ese modo, de las *Églogas* a la *Eneida*, pasando por la «confesión» de las *Geórgicas*, constatamos la continuidad de preocupaciones científicas, que en el poeta se remontan a la juventud de su pensamiento y que llegará, quizás, a reavivar y a hacer más apremiante la lectura de Lucrecio. Pero esta lectura no ocurrirá, sin

duda, hasta algunos años más tarde. ¡Ella encontrará un terreno bien preparado!

Más sorprendente todavía que el gusto del joven Virgilio por el estudio de los astros es el interés que lo lleva a la medicina. Aquella todavía no era considerada como una de las «artes liberales», las actividades que forman parte de la educación que debe recibir un hombre «libre», o que él pueda ejercerla. La medicina es cosa griega, tanto en su parte teórica cuanto en su parte práctica. Lo que no impide a los romanos honrar y proteger a los médicos griegos, recibirlos en su casa y, naturalmente, recurrir a servicios. Algunas veces se hacen iniciar en su saber.

Hacia el comienzo del siglo, un médico llegado de Oriente, Asclepíades de Prusa (de Bitinia), había introducido en medicina una verdadera revolución: alejándose del empirismo puro, se había esforzado por relacionar la teoría médica a la reflexión de los filósofos, y de justificar sus métodos, haciendo de aquellos una parte de la «física», en el interior de un sistema más general de la naturaleza y de la vida.[1] Conocemos bastante mal a este Asclepíades sobre quien sus rivales se han encarnizado. Si uno presta atención a diversas tradiciones que de él se ocupan, él habría comenzado siendo orador, después, juzgando que esta profesión no era suficientemente lucrativa, y sin conocer nada de medicina, se habría convertido en médico. Sin embargo, según parece, los éxitos de su arte fueron juzgados suficientes como para que el rey Mitrídates hubiera querido que se uniera a él. Asclepíades rehúsa. Es en Roma, junto a grandes personajes, donde él ejerce. Fue amigo y médico del orador L. Craso, el cónsul de 95 a. C., que debía morir cuatro años más tarde. Gracias a su formación de orador, Asclepíades era capaz de hablar con elocuencia y, por consiguiente, de hacerse escuchar y comprender por un público numeroso, lo que no era posible para los médicos de la tradición empírica, encerrados en su técnica. Se interesaba menos por las

1. Sobre Asclepíades de Prusa, véase J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, París, 1981, págs. 171-186.

mismas enfermedades que por sus causas, y se apoyaba sobre una concepción muy particular de la fisiología. Para él, la vida residía en el movimiento, en el interior del cuerpo humano (y sin duda en el de los animales), de partículas de materia que circulan en los canales o pasajes. Cuando ese movimiento se produce de una manera normal, todo marcha bien. Pero cuando el equilibrio entre las partículas y los canales se rompe, entonces se producen las enfermedades. Para curar un organismo, Asclepíades no usaba drogas, minerales o extractos de plantas; rehusaba también las medicaciones violentas, como los sudores forzados. Prefería recurrir a tratamientos «naturales», como los baños o el ejercicio; también empleaba mucho el vino, para dilatar o cerrar los «poros» (los pasajes donde circulaban las partículas de material).

Esta concepción de la fisiología deriva sin duda de la física epicúrea, que reposa sobre el atomismo: la materia está formada de pequeñas «partículas», infinitamente sólidas, que no pueden ser fragmentadas y totalmente desprovistas de calidades sensitivas. Esas partículas de materia, polvo invisible, demasiado tenue para ejercer cualquier tipo de acción sobre nosotros, se unen según reglas impuestas por su forma. Esas primeras combinaciones constituyen los elementos de la materia, tales como nosotros los conocemos: hay líquidos, otros que son sólidos, otros que son de naturaleza ígnea, otros, finalmente, de naturaleza gaseosa (partículas de viento o de aire). Son esos corpúsculos, ya reconocidos por Epicuro, que circulan en los «pasajes» del cuerpo, y que allí pueden transformarse por pérdida o por adquisición de átomos.

Esas teorías y la enseñanza de Asclepíades parecerían sin vínculo con los estudios y la formación de Virgilio si no reconociéramos, en las *Geórgicas*, una concepción análoga a propósito de la tierra y de la fisiología de las plantas. Al procedimiento que consiste en quemar los rastrojos, una vez levantada la cosecha, para devolver al campo su fecundidad, Virgilio da una explicación mecanicista y atomista. Admite que la tierra está recorrida por «pasajes» y conductos por los cuales circulan savias nutricias. El calor, refiere, o bien provoca la

formación o el ascenso de esas savias que residen, en potencia, en el suelo, o bien expulsa las partículas líquidas superfluas; o inclusive, el calor del fuego ensancha los conductos y facilita la circulación de ese alimento en provecho de las plantas jóvenes; finalmente una última hipótesis: este calor cierra los conductos de la tierra e impide que las lluvias excesivas, o los rayos tórridos del sol, o el frío del invierno penetren muy profundamente y quemen la vegetación en el momento en que ella se está formando (*Geórgicas* I, vv. 84-931). Por otra parte, Virgilio evoca esta circulación de los humores en el interior del suelo; cuando esta circulación se cumple fácilmente —que se evidencia a través de vapores sutiles exhalados por aquel—, se está en presencia de un terreno favorable a la viña y al olivo, y que se presta también tanto para la labranza como para el pastoreo (*Geórgicas*, II, vv. 217-223).

La tierra, pues, se asemeja —si uno atiende a Virgilio— a un organismo viviente; ella es un organismo comparable con los animales y con los hombres, que posee sus movimientos interiores y fecunda las plantas, como los animales crían sus vellos, sus pelos, sus uñas. De ese modo uno encuentra justificadas y explicadas prácticas tradicionales de los campesinos: barbecho, empleo del abono, de la ceniza, quema de los rastrojos, rastrilleo (que destroza los terrones inertes —*glaebae inertes*, dice Virgilio— y libera los principios nutricios que ellos encierran), todo eso que ayuda a favorecer el equilibrio de diversos elementos, de diversas potencias (*robora*, las «fuerzas») indispensables para un crecimiento armonioso de las plantas.

Esos estudios médicos de Virgilio, de los que nos habla su biógrafo, se encuentran aquí sacados a la luz y, al mismo tiempo, la mención que de los mismos se hace en esta fuente tan discutida, adquiere todo su valor, puesto que es poco posible que los mismos hayan sido deducidos de su obra. Los antiguos comentaristas ya habían olvidado o descuidado las concepciones de Asclepíades, que parecen situarse en el origen de la ciencia virgiliana. En todo caso, no las han reconocido, y si nos dicen que en su juventud el poeta se interesó por la medicina, no podemos más que creerles. La cronología no se opo-

ne a que Virgilio haya escuchado las lecciones de Asclepíades en su madurez. Desde su llegada a Roma, Asclepíades había sido el médico de Craso. Eso nos lleva a pensar que habría nacido, a más tardar, hacia el año 120 a. C. Podía entonces tener alrededor de setenta años en el año 50 a. C. Plinio nos indica que murió «en el término extremo de la vejez» de una caída que tuvo en una escalera. Nada impide pues que haya estado en Roma hacia el año 53 a. C., al mismo tiempo que Virgilio: él tenía entonces, al menos, sesenta y siete años, aunque fácilmente podía tener algunos más, lo que no es inverosímil para nosotros.

Ignoramos si Asclepíades había desarrollado el paralelismo establecido por Virgilio entre la vida de la tierra y aquella de los organismos vivientes. Puede ser que esta idea no se haya formado sino lentamente en el poeta, que no se haya concretado sino después de la lectura de Lucrecio, o aun en el tiempo en que era discípulo del epicúreo Sirón (que pronto iremos a encontrar). Nada testimonia que el joven Virgilio haya llegado a ser sensible a esas analogías gracias a la elaboración médica por obra de Asclepíades, de la física atomista, lo que fue de gran consecuencia para su poesía: asimilando los fenómenos de la vida vegetal, encuentra, como lo hacía Lucrecio por intermedio del mecanismo materialista, un verdadero animismo. Si los epicúreos podían considerar que la vida se reducía a un juego de átomos y de «moléculas», el poeta descubrirá, a la inversa, que la vida surge de la materia. Los dos lenguajes, el materialista y el vitalista, se revelan equivalentes, y la vida no pierde nada de su valor, de su belleza, ni de su carácter conmovedor porque se conoce lo que sucede debajo de las apariencias. Entonces uno descubrirá que la primavera es amor, que el crecimiento de las plantas jóvenes se hace en la alegría, que los árboles frutales tienen conciencia de su vigor (*Geórgicas*, II, vv. 363, 372 y 426 y ss.). Finalmente, es la experiencia que podemos tener de nuestra propia vida, corporal y espiritual, las dos son indisolubles, lo que se convierte en el «modelo de referencia», gracias al cual comprendemos el mundo y lo sentimos como si nos fuera consustancial.

Tales eran, sin duda, las ideas que comenzaban a surgir, hacia el año 53 a. C. en el espíritu de Virgilio trasplantado a Roma, en un medio en el que no compartía ni los gustos ni las esperanzas.

Mientras tanto, en torno a él, la vida política proseguía sus intrigas, y la marcha hacia la monarquía se evidenciaba. De tres hombres que, de hecho, se dividían el poder, uno de ellos acababa de ser eliminado: Craso, que se había hecho confiar una guerra contra los partos y había caído sobre el campo de batalla, en Siria, en Carras. César y Pompeyo quedaban, de ese modo, solos. El lazo que durante muchos años los había unido —el matrimonio de Pompeyo y de Julia, la hija de César— se había roto el año precedente con la muerte de la joven. César continuaba en la Galia operaciones que se habían convertido en necesarias por el levantamiento de muchas naciones. Se pretendía creer que la calma se había restablecido hacia fines de ese año, y respecto de esto no se sentía la necesidad de permanecer vigilante. Pompeyo, encargado de las provincias de España, se hacía representar allí a través de sus lugartenientes y él, en cambio, permanecía en Roma, donde cumplía el rol de árbitro entre los «conservadores» y los «populares», que combatían a lo largo de sublevaciones cada vez más frecuentes y cada vez más violentas. Milón, «campeón» del Senado, conducía a sus bandas armadas, que se oponían a las de P. Clodio, el «popular», enemigo de Cicerón. Al final, P. Clodio murió sobre la vía Apiana a comienzos del año 52 a. C., en tanto que estallaba en la Galia una gran insurrección de Vercingetórix. La brecha se agrandaba entre los dos triunviros restantes, y Roma vivía en un estado de agitaciones permanentes. Las instituciones, desordenadas por las intrigas de los triunviros al igual que por los numerosos abusos que las habían corrompido, hasta entonces habían conservado al menos apariencias de legalidad. En lo sucesivo esta apariencia no existió más y se da una monarquía de hecho que consiente a Pompeyo. Monarquía transitoria, puesto que es necesario contar con César. Pero, precisamente, Pompeyo y los senadores hostiles a César se ocupan de destruirlo. Se delinea una prueba de fuerza, inevitable, entre los dos hombres.

Durante este período la vida de Virgilio no nos es conocida por testimonios directos e irrefutables. Pero es posible reconstruirla, al menos en ciertos aspectos. Algunos biógrafos antiguos nos dicen que fue alumno de un orador llamado Epidio, en Roma, y que tuvo como condiscípulos a algunos grandes personajes, y en particular a Octavio, el futuro Augusto. El hecho ha parecido poco probable en razón de la diferencia de edad: Virgilio aguardando en el año 50 a. C. su vigésimo segundo año, en tanto que Octavio, nacido en el año 63 a. C., no tenía entonces más que trece años. Pero los biógrafos del futuro Augusto nos enseñan que fue un niño prodigio: a los nueve años pronuncia en público la oración fúnebre de su tía Julia y, a los doce, la de su abuela. Entonces es posible que Virgilio lo haya conocido, poco antes del año 50 a. C., precisamente junto al orador que había enseñado elocuencia al joven, un arte en el que Virgilio rehusaba sobresalir.

Durante este mismo período Virgilio conoció probablemente a otro personaje llamado a una gran fortuna, Valerio Mesala, solo seis años menor. La amistad de estos dos hombres está sugerida por el hecho de que Virgilio le dedicó su poema de la *Ciris* (sobre el que volveremos para apreciar su autenticidad), y también por una glosa de Servio, en el canto octavo de la *Eneida*, que conserva el recuerdo de una cena memorable en la que Horacio, Virgilio y Mesala, después de beber, ¡habrían discutido sobre el vino!

Como quiera que sea, uno conservará la idea de que, en ese medio de intelectuales romanos, entre las lecciones de Epidio, las conferencias de Asclepíades y aquellas de los filósofos, Virgilio debió, durante los años que precedieron la guerra civil, de alternar y conocer mucho a los jóvenes que pronto iban a jugar un rol importante. Poco a poco habría podido dejar de ser un «provinciano» desarraigado, para integrarse en alguna *cohors* de jóvenes ambiciosos, que vivían a la sombra de un gran personaje, esperando ellos mismos hacer carrera como entonces era la costumbre. Él habría podido seguir el mismo camino que Catulo, aun cuando su origen era menos ilustre. Se sabe, en efecto, por el ejemplo de Horacio y de otros menos célebres, que el origen social no era determinante: con tal de que uno fuera libre

por su nacimiento, podía aspirar a los cargos más altos. Pero para eso habría sido menester que Virgilio poseyera otra naturaleza y que su sensibilidad no lo arrastrara hacia otro camino. Él había rehusado los éxitos de la oratoria, para los que no tenía disposición; tampoco soñaba con ser soldado, tránsito indispensable para quien quisiera hacerse elegir en las magistraturas. No sentía gusto más que por la vida del espíritu: el estudio de las leyes que gobiernan el universo, el descubrimiento del espectáculo ofrecido por el mundo, la búsqueda de la serenidad interior y, en lo más profundo de sí mismo, un amor irresistible por la poesía, que se afirmará a lo largo de toda su vida.

Los años que precedieron a la guerra civil son aquellos en que fue publicado el poema de Lucrecio *Sobre la naturaleza de las cosas*, que muestra cómo el Soberano Bien —en la doctrina de Epicuro, la serenidad y el placer— puede alcanzarse por una purificación interior, y no por la acumulación de pretendidos «bienes» exteriores, que pueden procurar placer, pero que tienen como exigencia muchos tormentos, y en primer lugar, la inquietud de perderlos. Virgilio no deseaba ni la riqueza ni los honores. Se nos cuenta que comía frugalmente, que bebía poco vino. Aparentemente, se contentaba con un tren de vida modesto. Incluso antes de haber escuchado las lecciones del epicureísta Sirón llevaba espontáneamente la existencia de la secta, dejando a un lado su gusto por la poesía, que los epicureístas, uno lo sabe, reprobaban, al menos en principio, porque pensaban que ella era de naturaleza apta para perturbar a las almas, para reforzar el temor de la muerte, con las fábulas relativas a los infiernos, para nutrir las pasiones, cantando el amor, dando ejemplos de cólera inclusive entre los dioses, exaltando la gloria, que se adquiere al precio de preocupaciones y de innumerables esfuerzos. Por todas esas razones, los epicureístas estimaban que la poesía poseía el riesgo de comprometer la ataraxia, esa calma interior que era lo esencial del Bien.

Poco tentado por los compromisos de la vida política, incitado, por naturaleza, a buscar la tranquilidad del espíritu y del corazón (se nos dice que, en sus amores, prefería los jóvenes a la compañía de las

mujeres, lo que era considerado como menos riesgoso para la calma interior, menos tumultuoso, más «filosófico», al menos a partir de Platón), Virgilio deja Roma para instalarse en Nápoles, junto al filósofo epicureísta Sirón, que poseía una escuela en Partenópe (nombre griego de la Neápolis, que nosotros llamamos Nápoles, que había continuado helénica y continuaba, en el seno del Imperio romano, siendo desde el pasado una colonia griega, en el límite extremo de la Magna Grecia, y que había conservado su lengua, sus leyes y sus costumbres).

De ese cambio de existencia (eso que uno podría llamar, no sin alguna inexactitud, su «conversión al epicureísmo»), Virgilio nos deja un testimonio en un epigrama de catorce versos (la pieza V del *Catalepton*, la colección de *Piezas breves*), generalmente considerado auténtico, a pesar de algunas voces discordantes. Este epigrama es un adiós a la retórica, a su vano fracaso, ruido de címbalos que aturde a la juventud. Es también un adiós a sus compañeros de estudios, entre los cuales se contaba un cierto Sexto Sabino, que sería —dicen algunos modernos, entre ellos Mommsen— ese P. Ventidio que debía de ejercer, en el año 43 a.C., un consulado sustituto y que era originario de la Cisalpina. En cuanto a él, lejos de sus maestros (los nombra, pero no los conocemos de otra manera), «iza sus velas para ganar el puerto del placer». Dirige su navío hacia «los doctos fines del gran Sirón», y se jacta de haber liberado su propia vida de toda pasión. No del todo, dado que experimenta una nostalgia; no hay «conversión» sin sacrificio. Se despide de las musas, ellas también, pero no puede impedir conservar por ellas alguna ternura: «Partid, Camenas, partid, sí, vosotras también, Camenas amadas —porque yo me debo a la verdad; yo os he amado— no obstante, venid a visitar lo que yo escribo, pero con discreción y en contados casos».

Virgilio parte entonces para Nápoles. No sabemos en qué momento. Puede ser (pero eso es poco probable) antes del comienzo de la guerra civil (enero del año 49 a.C.), quizá solo cuando, ante el avance de César, una gran parte de la población busca refugio lejos de la ciudad, pues las tropas de César, formadas en su mayor parte

de «bárbaros», galos y germanos, parecían amenazarla. Incluso si las simpatías del joven Virgilio se dirigían al conquistador de los galos, sus aspiraciones a la ataraxia —y la simple prudencia— le aconsejaban alejarse. Pero todo eso no es más que conjetura. Lo que solo sabemos es que Virgilio se volcó, hacia ese momento, junto al «docto» Sirón, que enseñaba la doctrina de Epicuro en un pequeño dominio, fuera de la ciudad, sobre la bahía de Nápoles, en un sitio llamado hoy «Pausilipo», es decir, «fin del dolor». Allí, en una avanzada de la costa, en un paisaje más próximo al clima y a la vegetación de Grecia que a los de la Cisalpina, Virgilio iba a vivir muchos años.

Sirón no era un personaje de escasa importancia en los medios filosóficos de Roma. Cicerón le tenía estima. En una carta, dirigida al pompeyano Trebiano en el año 45 a.C., que César acababa de indultar y de autorizar su vuelta del exilio, lo llama «su amigo» y lo califica como *prudentissimus*, es decir, a la vez, pleno de sabiduría y de experiencia. Con otro epicureísta, Filodemo de Gádara, que encontraremos pronto, Sirón aparece, en medio de ese siglo, como el doctor por excelencia de la Escuela. Es a su autoridad que se refiere Torcuato, el epicureísta, campeón de la doctrina, en el diálogo de Cicerón, *Sobre los límites de los bienes y de los males*, compuesto también en el año 45 a.C.

Si se admite que Virgilio volvió a juntarse con Sirón en el año 49 a.C., todavía no había cumplido veintiún años; la elección que había hecho del modo de vida filosófico parecía haberlo atrapado definitivamente. En ese tiempo, seguir la enseñanza de un filósofo semejaba bastante a un noviciado religioso. Ella ocupaba todos los instantes de la vida y, en el caso de los epicureístas, implicaba una existencia en común en torno al maestro. Muy a menudo, la misma duraba muchos años, hasta la muerte de aquel. Porque no se trataba solo de asimilar intelectualmente una doctrina, de iniciarse en las teorías elaboradas por el fundador, siempre venerado, aun cuando él había muerto hacía dos siglos y medio, sino sobre todo de formar su ser interior en la práctica de la sabiduría, de apagar las pasiones (el gusto por la riqueza, si se hubiera experimentado, aquel de los amo-

res, la ambición política, y, sobre todo, el temor a la muerte y la pasión incoercible de vivir, ¡a no importa qué condición!). Un maestro era un maestro de vida, antes de serlo en el orden del conocimiento. Era un modelo. Es así como, más de un siglo más tarde, cuando Séneca intentará mostrar a su amigo Lucilio los caminos de la sabiduría, lamentará que las exigencias de la vida los separen. Y él evoca ejemplos célebres: Sócrates, que ejerció su acción sobre Platón y Aristóteles por su presencia y su «conversación» cotidiana; Cleantes, que vivió en la intimidad de su maestro Zenón, y pudo de ese modo hacer pasar el estoicismo de la teoría a la práctica; los discípulos de Epicuro, en fin, que «llegaron a ser grandes no a causa de las lecciones de su maestro, sino porque ellos participaron de su vida». Uno ve que el principio se aplica a todas las escuelas. Pero adquiere, en el interior del epicureísmo, una importancia muy particular. La vida en común, practicada en esos «jardines» (tal la pequeña *villa* de Sirón, en Nápoles), era a imitación de la del fundador, quien no desdeñaba suministrar a sus amigos, por carta, los menús de su cena. Las comidas eran frugales; no se permitía más que eso que era indispensable para satisfacer las necesidades del cuerpo; se había desterrado completamente todo lujo inútil; se consideraba que una pobreza gozosa era la más grande de las riquezas y que, para encontrarse en la abundancia, bastaba restringir los deseos. A ese precio, se gozaba de los más grandes placeres del mundo, una satisfacción apacible, que se engrandecía con los placeres del espíritu, la plena posesión de cada instante, sin temor ni esperanza (¿qué puede esperarse del futuro cuando se goza de la plenitud?), el sentimiento, en fin, de que se era capaz de revivir, en espíritu, cada momento del pasado y, por consiguiente, que se disponía continuamente de su ser, en su totalidad. Se encontraba, de ese modo, plenamente liberado del tiempo y, en consecuencia, del temor de que ese tiempo, corriendo sin cesar, escapara como arena entre las manos y arrastrara a la muerte.

Tal era la vida a la que aspiraba (o aparentaba aspirar) Virgilio hacia sus veinte años. Conviene agregar que uno de los «placeres» prometidos por Epicuro a los que lo seguían era la amistad que rei-

naba entre sus discípulos. Una amistad que la doctrina justificaba por la utilidad que presentaba a hombres que rehusaban el matrimonio y se contentaban con aventuras pasajeras, huyendo de toda relación susceptible de llevar turbación al alma. Pero esta amistad epicureísta va más allá de lo útil. Ella se funda en la comunidad de aspiraciones, el participar de una misma fe y de un ideal; ella permite a los «amigos» alentarse mutuamente y ayudarse en el camino de la sabiduría; ella proporcionaba, finalmente, uno de los instintos más profundos del alma humana, la sociabilidad. Discípulo de Aristóteles, Epicuro había aprendido de su maestro que el hombre es un «animal social», que se realiza plenamente en la sociedad, y solo en ella. El poeta cómico Menandro, alumno de Teofrasto, él mismo discípulo de Aristóteles, había ridiculizado en su teatro a esos que rehuían los lazos sociales, a esos «misántropos», que hacían su desgracia y la de sus familias. Los grupos de amigos reunidos en torno a un doctor epicureísta contribuían a conferir un objeto a esta sociabilidad que es, para los griegos, uno de los caracteres fundamentales, al mismo tiempo que una exigencia imprescriptible de nuestra naturaleza.

Desearíamos conocer al menos los nombres de los hombres que fueron, en torno a Sirón, los «amigos» de Virgilio. Un testimonio aislado habla del jurista P. Alfeno Varo, que más tarde parece haber jugado un rol en la vida del poeta, y al cual le dedica su sexta *Bucólica*. Puede haber reencontrado durante ese período de su vida a Quintilio Varo, de Cremona, que habría, también él, frecuentado el círculo epicureísta de Nápoles. Un fragmento papiráceo, desgraciadamente muy mutilado, parece aportar el testimonio de esto. Ese Quintilio Varo sobre todo nos es conocido como amigo de Horacio, y es posible que haya sido por su intermediación que los dos poetas se hayan conocido. Por último, otro personaje más célebre puede haber formado parte de los «amigos» de Sirón: el poeta Vario Rufo, si es verdad que su nombre, mutilado, aparece sobre el mismo papiro —lo que sin duda viene a confirmar el hecho de que ese Vario había compuesto un poema *Sobre la muerte*, en el cual parece haber intentado combatir el temor de morir, como lo hace Lucrecio y como

aconsejaba hacerlo Epicuro al alma de sus discípulos—. Tales son, o parecen haber sido, los amigos que se reunieron con Virgilio en torno a Sirón. Cualesquiera que sean las incertidumbres y la parte de hipótesis, parece que el joven poeta, en el transcurso de eso que podría llamarse sus años de retiro o, en otro sentido, más goetheano, sus «años de aprendizaje», se encontró enrolado en una de las corrientes espirituales más vivas y más fecundas de este período.

Al final de la República, más que el estoicismo, el epicureísmo parece seducir los espíritus. Sabemos, por ejemplo, que un buen número de jóvenes que componían el entorno de César durante su campaña de las Galias tenía simpatías por esta doctrina; pero también hemos visto que uno de los partidarios de Pompeyo, Trebiano, estaba en relación con Sirón. El epicureísmo no implicaba ninguna atadura política, y no puede pensarse que haya constituido un «partido». Eso habría sido, por otra parte, contrario al espíritu de la doctrina, que, a diferencia del estoicismo, aconsejaba no participar en la vida de la ciudad, porque —decía Epicuro— si uno se mezcla en la competencia política, si se aspira a las magistraturas, o, más frecuentemente, si uno se ocupa de los asuntos públicos, no faltará ocasión de caer en el odio tanto de los rivales que aparezcan como de los ciudadanos cuyos intereses no se favorece. Agreguemos que los negocios atrapan a esos que se mezclan en el tiempo, con las esperanzas y los temores que eso implica; conviene mejor abstenerse, si se desea conservar la calma de espíritu y vivir plenamente. Pero esto no es más que un consejo y no una obligación. Si ocurre que algunos espíritus no pueden impedir mirar la vida pública como un lugar deseable para sus actividades, entonces, mejor que constreñirlos a una inacción que les pesará, se les permitirá seguir su vocación, recomendándoles especialmente no poner allí su corazón, ni tampoco perder allí su alma.

Pero, de todos modos, si la práctica de la vida política era desaconsejada, no ocurría lo mismo en cuanto a la reflexión teórica. Epicuro había escrito un tratado *Sobre la realeza* (ese era el régimen dominante en el mundo helénico, en el momento en el que él vivía) y,

en el curso de los años que iban a seguir a la guerra civil, el otro jefe espiritual del epicureísmo, Filodemo, iba a componer una obra donde trataría *Acerca del buen rey según Homero*, ofreciendo un modelo ideal de monarquía, inspirándose a la vez en el epicureísmo y en una exégesis simbólica de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Es evidente que Filodemo pensaba en una realeza que sería puesta en práctica por César, y en su provecho. Filodemo era, desde hacía largo tiempo, amigo íntimo de Calpurnio Pisón, familiar de César y a quien le había enseñado el epicureísmo. Había nacido en Gádara, en Palestina; llegado a Italia a la edad de cuarenta años aproximadamente, hacia el tiempo en que había nacido Virgilio, se había ligado en una amistad profunda con ese Pisón, que lo tomó junto a sí y, en su compañía, vivió una vida epicureísta. Filodemo y Pisón nos ofrecen dos ejemplos de la manera según la cual podía ser comprendida y practicada la vida filosófica según Epicuro. En tanto que el romano estaba obligado por su nacimiento y por su patria a ocuparse y llevar a cabo la carrera política, el griego no se contenta con escribir tratados filosóficos y compone también un número considerable de poesías y de epigramas a menudo de carácter amoroso. Eso es, al menos, lo que nos dice Cicerón en el discurso que pronuncia sobre Pisón. Pero lo que poseemos de Filodemo en la *Antología palatina* evidencia que su poesía no era inconciliable con el ideal epicureísta: en ella invita a la moderación, tanto en el amor como en el placer; exhorta a no llorar sobre el tiempo que transcurre; convida, finalmente, a su amigo Pisón a compartir con él una comida sin afectación, a la que asistirán «compañeros» plenos de franqueza: esa será una fiesta epicureísta, gozosa a pesar de su frugalidad, la celebración de las *icades*,* el vigésimo día del mes, aquel en que se conmemoraba la muerte de Epicuro.

Es así como vivían los «compañeros» en los círculos epicureístas. Virgilio participó de esta existencia. Filodemo conocía a Sirón, sin ninguna duda, porque los círculos epicureístas se conectaban entre

* *Icas, -adis*, según testimonia Plinio (XXXV, 5), es el vigésimo día de la luna. En ese día los epicúreos celebraban la fiesta de su maestro.

ellos, sus miembros se visitaban, y es cierto que el amigo de Pisón acompañaba a aquel cuando se trasladaba a su hermosa quinta de Herculano, aquella que nos brindó, hace dos siglos y medio, una biblioteca cuyo fondo principal estaba compuesto por los tratados de Filodemo que allí fueron encontrados. Uno puede suponer, con seguridad, que Virgilio conoció a Filodemo, y que habría podido constatar que la sabiduría epicureísta y el amor —y la práctica— de las musas no eran incompatibles. La atmósfera de esos «jardines», donde se cultivaba el placer, no tenía nada de coercitivo y se respetaban las vocaciones particulares. Sin eso, ¿en qué habría desembocado la amistad? De ese modo, Virgilio podía compartir con Filodemo su admiración por César, y desear para Roma un porvenir donde el dictador le brindaría prosperidad y felicidad, poniendo en práctica las máximas fundamentales de su doctrina común: el rechazo de todo lo que contraría o sobrepasa la «naturaleza» y el retorno a la pobreza de antaño; se desterrarían también de la ciudad las ambiciones dañinas, creadoras de discordia, poniendo fin al arrebato de la competencia electoral, que envenena la vida pública, la corrompe y compromete la existencia misma del Estado. Se pueden deducir algunas convergencias entre las ideas expuestas por Filodemo en su tratado *Acerca del buen rey* y ciertos pasajes en los que Virgilio expresa sus propias convicciones políticas. Por ejemplo, la idea de que el prestigio de un rey puede evitar la discordia entre los ciudadanos recuerda el comienzo del tercer libro de las *Geórgicas* que justifica el poder de Octavio, vencedor de Antonio, y exalta su victoria sobre la discordia. O también la afirmación, en el filósofo, de que el gobierno de un rey sabio y justo asegura la prosperidad del reino, recuerda, en cierta medida, la evocación virgiliana de la edad de oro, bajo el reino de Saturno, cuando la justicia habitaba todavía sobre la Tierra, entre los mortales.

También se puede relacionar la idea, expresada por Filodemo, de que la primera función de un «buen rey» es la de ser un guerrero (lo que no hacía más que agradar a César), con la descripción que Virgilio hace, en el cuarto libro de las *Geórgicas*, del rol desempeña-

do en la colmena por el «rey» de las abejas (se pensaba entonces que era un rey, y no una reina, quien reinaba sobre los enjambres), esta «ciudad de las abejas» que el poeta admira, al extremo de recordar que «algunos» reconocen en ella un alma divina; en esta ciudad, es el rey quien personifica y mantiene la unidad: «Durante todo el largo tiempo que el rey permanece —refiere el poeta— todos no tienen más que una sola voluntad; si él desaparece, el pacto se destruye». Esos versos, escritos más de diez años después de la permanencia junto a Sirón, cuando la discordia entre Antonio y Octavio (los dos «reyes» que pretendían el poder) estaba a punto de sumergir a Roma nuevamente en la guerra civil, podrían parecer compuestos para la circunstancia, y contienen seguramente alusiones a la situación presente. Virgilio no se olvida de subrayar que el poder no se comparte, que uno de los dos reyes debe ser sacrificado. Todo eso se vincula evidentemente con el conflicto que estaba próximo a estallar. Pero no se puede pensar, entonces, que Virgilio haya improvisado esta visión monárquica. Él la encuentra en el círculo de Sirón y de Filodemo; la madura durante su retiro epicureísta; ella lo llevaba a aceptar, a desear, pero también a preparar en su pensamiento el advenimiento de Augusto, todavía imprevisible.

Si no sabemos en qué momento Virgilio se trasladó a Nápoles junto a Sirón, si fue cuando estalló la guerra civil del año 49 a.C., o más tarde, ignoramos también cuánto tiempo permanece en esta «comunidad». Se puede admitir que se queda allí al menos hasta el año 43 o 42 a.C., tal vez más tiempo. Tenía cerca de treinta años cuando la abandona y ya la composición de las *Bucólicas* estaba iniciada.

La victoria de César sobre los pompeyanos, al principio rápida, le había conferido la Italia casi sin dar un golpe durante los primeros meses del año 49 a.C. Pero Pompeyo se había retirado sobre la ribera griega del Adriático para concentrar las fuerzas que le proporcionaban las provincias de Oriente y los príncipes vasallos que él había instalado en sus reinos quince años antes; la guerra se había ampliado en exten-

sión. César se había valido de esta para someter a las dos provincias de España, después de una campaña enérgica por la que había expulsado de allí a los dos lugartenientes de Pompeyo. Una batalla decisiva se había librado entonces en Farsalia, en el norte de Grecia, entre su armada y la de Pompeyo, el 9 de agosto del año 48 a. C. Pompeyo huyó y fue asesinado por el joven rey de Egipto, a quien aquel había solicitado asilo. César se vio obligado a someter a Oriente, que guardaba, en general, su fidelidad a Pompeyo. Lo logra en pocos meses.

Alejandría cae en su poder con todo Egipto. De allí pasa a África, donde se ha reunido una armada republicana y él la destruye en la batalla de Tapso, en el mes de abril del año 46 a. C. Toda la provincia es pacificada, en tanto que Catón, consciente de ser el «último republicano», se suicida en Útica (cerca de Túnez). Una última prueba aguardaba al vencedor: la pacificación de España, donde los restos de la armada de Pompeyo, bajo el mando de sus dos hijos, Cneo, el mayor, y Sexto, el menor, se estaban reconstruyendo. El 17 de marzo del año 45 a. C., en Munda, esta última resistencia se hunde y César pudo, esta vez, volver a Roma en un mundo pacificado. El tiempo de la paz había retornado. Al menos así se lo podía imaginar. Pero un año apenas después de Munda, el 15 de marzo de 44 a. C., César era asesinado y el ciclo recomenzaba: los celos, la *invidia* de los aristócratas, había abatido la monarquía de hecho que se había alzado contra ellos.

Los acontecimientos mostraron que la paz conquistada por César no era más que provisoria. El Senado no pudo tomar el control. *Octavius* (Octavio), sobrino-nieto de César, y su heredero, reivindica la herencia del dictador asesinado. Él se opone a Antonio, a quien César siempre había considerado como su lugarteniente. Pero, pronto, los dos se ponen de acuerdo. Octavio marcha sobre Roma y hace que le confieran el consulado, bajo amenaza de violencia. El poder pertenecerá en lo sucesivo a los jefes militares, que se dividen los consulados para los años siguientes, y, como en los tiempos de Sila, se exhiben listas de proscripciones. Los «enemigos de César», todos sus opositores, pero también muchos de los senadores que designa su riqueza, son igualmente sometidos a muerte, y sus bienes confisca-

dos. Cicerón se cuenta entre las víctimas. Entretanto, los herederos de César, aprovechando el desorden en el cual la muerte del dictador había sumergido al pueblo, hacen correr la voz de que César se había convertido en Dios. Un cometa apareció en el cielo poco después de sus funerales. Él se deja ver todas las tardes poco antes del fin del día y brilla durante la noche: ¡es el alma del dios César que alcanza la Vía Láctea! Virgilio, lo hemos dicho, se acordará de este astro milagroso, en la novena de sus *Églogas*. La aparición del astro y la divinización del héroe, consagrado oficialmente a partir de las calendas de enero del año 42 a. C. (el 1 de enero), precediendo la derrota de la armada republicana en Filipos, el 23 de octubre de ese año, hacen renacer la esperanza: luego de un descanso de dos días, César queda como una divinidad tutelar, en nombre de quien los amos del momento, los triunviros Antonio, Octavio y Lépido, han recibido la misión de reorganizar Roma, de darle leyes nuevas.

Sin embargo, pronto se percibe que nada ha sido reglamentado, y el propio Virgilio es personalmente tocado por los desórdenes. A fin de recompensar a los soldados que han participado en diversas campañas de los años 43 y 42 a. C., es necesario encontrar tierras donde instalarlos. Desde la formación del triunvirato se designan algunas ciudades —dieciocho en total—, en cuyos territorios las propiedades serían recortadas en beneficio de los veteranos. Pero el número de los beneficiarios se revela, finalmente, a medida que fue necesario sacrificar otras ciudades, repartidas un poco a lo largo de toda Italia. Este método no era contrario al derecho, puesto que las ciudades que habían sido conquistadas o que habían concluido un tratado con Roma teóricamente abandonaban a los romanos su derecho de propiedad: este les había sido restituido, pero a título precario, y podía ser revocado. Pero esto era excepcional y en el pasado no se había recurrido al mismo más que raramente. El ejemplo más reciente era el de César, pero antes de él Sila había usado abundantemente el mismo. En general, las autoridades romanas, cuando procedían a la distribución de tierras, se preocupaban por no dañar a los particulares, y otorgaban a los beneficiarios tierras comunales, pertenecientes

colectivamente a la ciudad. Pero ellos no estaban obligados a eso y los otorgamientos podían traer aparejadas expoliaciones brutales. Así ocurrió en la Cisalpina. Mantua no figuraba en la lista de las ciudades sometidas a ser repartidas; pero había sido anotada su vecina, Cremona, y ocurrió que las expropiaciones que sobrepasaron el terreno disponible en Cremona alcanzaron el terreno de su vecina Mantua. Los veteranos no titubearon en apoderarse, por la fuerza, de los campos que les agradaban en el territorio de aquella. Y parece que la propiedad familiar de Virgilio fue ocupada de este modo. Los biógrafos de la Antigüedad agregan datos que, tal vez, no sean auténticos, y que han extraído de lo que ellos creen leer en las *Bucólicas*. También los modernos dudan mucho a propósito de organizar en una narración coherente lo que la tradición nos dice sobre las aventuras del poeta durante ese período.

Que la propiedad familiar de Virgilio haya sido, al menos, amenazada cuando ocurrieron las confiscaciones, de ello no hay ninguna duda; encontramos el eco de esas amenazas en un epigrama de las *Piezas breves* (el *Catalepton*) donde se lee: «Pequeño dominio que pertenecías a Sirón, pobre campito, que eras para él un tesoro cuando era tu amo, yo confío en ti —no solo yo mismo, sino también conmigo aquellos que siempre he amado— en el caso en que alguna mala noticia me llegara de mi patria; tú serás para él ahora lo que para él fueron en otro tiempo Mantua y Cremona» (*Catalepton*, VIII).

Uno deduce de esos versos que el «jardín» de Sirón se había convertido en propiedad de Virgilio, ya sea (lo que es poco probable, simplemente posible) que el viejo filósofo lo haya abandonado, vendiéndolo o donándolo a su discípulo, ya sea, lo que más generalmente se admite, que él haya muerto legándolo a Virgilio. Sea lo que fuere, Virgilio, aparentemente, pudo disponer de él en el momento en que las confiscaciones se estaban cumpliendo y cuando estaban en trance de extenderse de Cremona a Mantua. Estamos entonces a finales del año 42 a. C. (después de la batalla de Filipos, que creó nuevos derechos y nuevas exigencias para los legionarios vencedores) o en los primeros meses del año 41 a. C.

Las *Bucólicas* a menudo hacen alusión a esos acontecimientos, pero de una manera tan velada y simbólica que uno no puede utilizar estos datos como fuentes históricas; también todas las teorías posibles han sido esbozadas.

La primera *Égloga* y la novena son particularmente ilustrativas. En la primera, un pastor, Títiro, transcurre sus días apaciblemente y he ahí que se le presenta un pequeño agricultor que emigra con su rebaño, porque un «soldado» se ha apoderado de la tierra en la que él vivía. Ese desdichado ha debido abandonar todo lo que poseía para ganar alguna tierra de exilio. Él sabe que su infortunio es la consecuencia de una guerra civil, y que, en razón de las confiscaciones, todo el país está colmado de confusión. De ese modo se asombra de ver a Títiro tan tranquilo, y le pregunta la razón. Títiro le contesta que debe esa tranquilidad a un «joven» (que no designa de otro modo), y del que él ha hecho un dios. A ese joven lo ha visto en Roma, y si él mismo fue hasta Roma, se debió a que él debía ir allí para obtener la libertad. Él había podido reunir el dinero suficiente para conseguir su libertad y las formalidades de la liberación debían desarrollarse en la Ciudad. Virgilio no dice que Títiro haya sido liberado por el «joven dios», sino simplemente que aquel lo invitó a continuar sus actividades habituales: «Apacentad, como antes, vuestros ganados, muchachos: haced reproducir los toros» (*Égloga,* I, 45). Él ha confirmado a Títiro en eso que, en efecto, es «su» propiedad, en la medida en que la cultiva, por cuenta de un amo, pero como terrateniente prácticamente inamovible. Ello ha sido recientemente bien demostrado.[2] Esclavo o liberado, Títiro ha asegurado su destino durante el tiempo en que el dominio que cultiva continúa perteneciendo al mismo amo. Pero es imposible extraer de

2. La situación jurídica creada por Títiro después de su manumisión, según sea que el dominio que explota para su amo sea conservado, o le sea quitado, ha sido bien definida por Paul Veyne, «L'Histoire agraire et la biographie de Virgile dans les Bucoliques I et IX» en *Revue de Philologie*, LIV (1980), págs. 239 y ss. Pero es poco probable pensar con el autor que Títiro sea un esclavo de Octavio.

esta situación, perfectamente tradicional, la conclusión de que la propiedad de la que se trata pertenecía a Octavio. Sobre todo si se admite (con cierta lógica) que la propiedad en la que vive Títiro, que describe la *Égloga*, no es otra que la de Virgilio, y que se pide, en particular, a esta descripción precisiones geográficas sobre el dominio del poeta. La situación es por consiguiente muy simple, y la liberación de Títiro y la confiscación de la que su dominio está amenazado están enlazadas de una manera natural y necesaria. Es bien cierto que el esclavo (después de liberado), colono, tiene su *possessio* de los lazos con su amo, conservando este la propiedad del bien en cuestión y cediéndole el usufructo a su ocupante. Si el amo cambia, el ocupante debe partir. Eso es lo que le ha sucedido a Melibeo, el otro personaje de la *Égloga*; la tierra que él cultiva ha cambiado de amo, pertenecerá en adelante a un soldado. Él mismo allí no tiene cabida, ha perdido su vivienda, sus recursos y lo que le permitía ganarse la vida. Lleva consigo la parte de capital viviente que le pertenece. Es, desde entonces, un errante. Títiro, por el contrario, permanecerá en su pequeña *villa*, no porque sea libre, sino porque la familia de los Virgilio, en adelante sus «patrones», conserva la propiedad del dominio.

El pequeño «relato» imaginado por el poeta era necesario para presentar en un cuadro, jurídicamente seguro y realista, el drama de las confiscaciones. Si un veterano se apropiaba del dominio, el poeta y su familia perdían el usufructo y, más generalmente, la renta (posesión de una parte de las cosechas, derecho a residir, según su conveniencia, en las dependencias del amo, siempre previstas en las *villae* campesinas), lo que por cierto era fastidioso. Pero ¿qué decir de la situación creada por el terrateniente «inamovible»? Era su existencia misma la que estaba en juego. Y eso es lo que el poeta quiere hacernos sentir. Virgilio no toma el partido de los «propietarios». El epigrama que hemos citado deja entender que la familia de Virgilio sería duramente tocada si perdía el dominio que, al menos en parte, aseguraba sus recursos: a él le bastará recluirse y vivir en el «jardín» de Sirón, según el modo epicúreo, haciendo de su pobreza, riqueza. Pero ella sobrevivirá. Títiro será quebrado para siempre, como lo es

Melibeo. Tragedia «económica», por cierto, pero sobre todo drama del desarraigo.

Y uno comprende por qué el poeta ha enlazado el logro de la libertad de Títiro y la confirmación de la propiedad a Virgilio y a los suyos: era necesario que Títiro fuera a Roma en compañía de su amo (es decir, Virgilio) para obtener su libertad; eso era una obligación legal, y la misma permitía a Virgilio y a su liberto solicitar al joven triunviro el derecho a conservar su dominio, sin el cual Títiro no podía vivir. Dos circunstancias que están próximas, pero que, en efecto, el poeta distingue bien. Como Melibeo pregunta a Títiro por qué se había ausentado, este le responde: «¿Qué podía hacer? No podía [en otro sitio que no fuera Roma] liberarme de mi esclavitud, ni tampoco en otra parte tener tan presentes a los dioses» (*Égloga,* I, vv. 40-41). Incluso en la poesía, el espíritu romano conserva exigencias de precisión y de verdad jurídica.

No podemos saber a qué fecha corresponde el estado de turbación al que alude Melibeo: quizás a los meses que han precedido al levantamiento de L. Antonio, el hermano del triunviro Marco Antonio, y que remiten al sitio y a la toma de Perusa. Esos meses fueron los del invierno 41-40 a.C. Pero puede ser también que esos versos tengan un valor retrospectivo: escritos más tarde, ellos remitirían al lector a la situación que había sido aquella de Italia entre los años 42 y 40 a.C. Sea lo que fuere, ese poema concede la preeminencia a Octavio entre los triunviros; Octavio, que en el año 43 a.C. acababa de cumplir veinte años, y, todavía durante algún tiempo, mereció plenamente la calificación de *iuvenis* (hombre «joven», mejor que de joven hombre). ¡Él tenía siete años menos que Virgilio! La victoria de Perusa había hecho de él el que dirigía el juego, en tanto que Marco Antonio, en Oriente, parecía cada vez más lejano.

Se ve que esta *Égloga* es, sin ninguna duda, «simbólica», en el sentido de que recurre a una situación jurídica, real o imaginaria, gracias a la cual será transmitido el verdadero sentido del poema. Virgilio hubiera podido componer versos en los cuales habría agradecido a Octavio su intervención si verdaderamente aquella hubiera

sido decisiva, como lo pensamos. Hubiera podido alabarlo en forma directa, y eso hubiera sido un poema personal, teñido de adulación, un poema (¡ya!) que tendría todas las características de una poesía de corte. Eso, en la medida en que pueda expresar una relación directa de Virgilio con Octavio. Virgilio no lo habría querido, ya sea por un cálculo de su razón, ya, posiblemente, porque a todo su ser repugnaría lo que hubiera podido semejarse a una servidumbre; y, además, lo hemos indicado, porque el objeto de esta *Égloga* es expresar un sentimiento profundo del poeta, frente a lo que consideraba como la degradación de una sociedad a la que amaba, a la que estaba ligado; descubrimos allí, por vez primera, esa piedad virgiliana,* que se extiende a todo lo que vive y que se la encuentra muy a menudo en toda su obra. Piedad, sí, pero no enternecimiento sobre sí mismo.

Todo sería claro en esta historia de expoliación si no existiera la *Égloga* novena; ella nos cuenta cómo «Menalcas» (aparentemente Virgilio mismo) había creído salvar cierto territorio (su propiedad o una parte de las tierras que pertenecían a la ciudad, no lo sabemos exactamente) gracias a sus versos, pero la poesía carece de fuerza en medio de los soldados. En realidad, dice el viejo servidor de Menalcas, Meris, un soldado ha venido y ha declarado que la tierra le pertenece y que los antiguos labriegos (los «viejos colonos») no tenían más que partir. No obstante, el nuevo poseedor del dominio ha conservado a Meris, probablemente un liberto, como «colono» o pastor. El problema planteado por esta *Égloga* consiste en saber si la situación a la cual ella se refiere es anterior a lo que describe la primera *Égloga*, o si ella le es posterior. No se desprende, por otra parte, que haya sido escrita antes o después de aquella.

Que el Menalcas de la *Égloga* novena sea Virgilio no hay ninguna duda: uno de los dos personajes, Licidas, atribuye expresamente

* La *pietas* virgiliana ha sido tratada pormenorizadamente por muchos autores. Entre los trabajos clásicos, corresponde mencionar T. Haecker, *Virgil Vater des Abenlandes* [hay trad. cast.: *Virgilio, padre de Occidente*, Madrid, Sol y Luna, trad. J. C. Goyeneche, 1945] y Pierre Boyancé, «*Pietas*», en *La religion de Virgile*, París, PUF, 1963, págs. 58-82.

a Menalcas versos de la quinta *Égloga*, cuya finalidad, lo veremos, era celebrar la apoteosis de César. Y esta quinta *Égloga* data, muy probablemente, del año 42 a.C. La novena *Égloga* contiene, además, alusiones a la primera: allí se trata de Amarilis y de Títiro, pero los versos citados no figuran en la colección. ¿Se trata de fragmentos que no habrían sido conservados en la elección definitiva? Es posible. El poeta, no deseando perderlos, los habría insertado bajo esta forma de citas incompletas, voluntariamente truncas. Pero entonces Títiro y Amarilis representarían, en ese mundo de pastores de la Cisalpina, en ese teatro imaginado por el poeta, un rol más grande que aquel que nosotros les conocemos.

Finalmente, dado que ninguna solución puede ser propuesta, se puede admitir que Virgilio, cuando comienza el asunto de las confiscaciones, estuvo lo suficientemente inquieto como para procurar un lugar de retiro a sus padres y a él mismo, adquiriendo el pequeño dominio de Sirón. Pero, al mismo tiempo, intentó evitar la confiscación amenazante, y, para eso, habría recurrido a amigos poderosos (a los que volveremos a encontrar), que apreciaban su poesía y se encontraban en situación de poder ayudarlo, tal Alfeno Varo, encargado de efectuar las asignaciones de tierras a los veteranos. En un momento Virgilio cree que el apoyo de sus amigos bastará para salvar el dominio de Mantua. Pero pronto las iniciativas (ilegales) de los veteranos instalados en Cremona lo desengañan: eso habría ocurrido en el año 41 o en el 40 a.C. En ese momento, Octavio, que ha triunfado sobre los habitantes de Perusa y se encuentra con que es el amo indiscutido de Italia, es quien atrae su reconocimiento, cantándole la apoteosis de César (una divinización que acrecienta el prestigio de Octavio, adoptado por César y, en adelante, por consiguiente, calificado como «hijo de dios»). Una intervención directa devuelve al poeta la tierra de la que había sido injustamente despojado, y ese es el magnífico poema de la gratitud, que asocia al agradecimiento personal, aquel (¡deseado!) por los campesinos, por los humildes a quienes las expropiaciones reducían a la miseria, aun cuando las tierras que los albergaran no fueran, jurídicamente, las suyas; esos campesi-

nos que son la sustancia misma de la patria italiana, y a quienes Octavio debe proteger.

En el transcurso de esos años inquietantes, Virgilio, aparentemente, conserva sus vínculos con Nápoles y la *villa* de Sirón, que, sin ninguna duda, se ha convertido en su propiedad. Pero él permanece la mayor parte de su tiempo en la Cisalpina; se dirige también a Roma y se presenta a Octavio, quien conoce por cierto su reputación, y le es entonces más accesible. No es necesario suponer que la *Égloga* primera haya sido compuesta más tarde, en el tiempo en que Antonio, definitivamente comprometido con Oriente, había perdido su prestigio en provecho de Octavio (hacia el año 35 a. C.). Basta pensar en que este, después de Perusa, es el amo de la situación y que, a finales del año 40 a. C., Antonio se verá obligado a ir a sellar la paz con él.

Pero aun cuando Virgilio va de tiempo en tiempo a Nápoles, la pequeña *villa* de Sirón no es el jardín epicúreo de antes. Virgilio no se sitúa en él como continuador del maestro. El amor por las musas lo ha sustraído de aquel por la filosofía. Las musas no se contentan con visitarlo «con discreción y escasamente», como había deseado en su primer entusiasmo. Ellas se han convertido en sus compañeras cotidianas. Sean lo que fueren sus otras preocupaciones, he aquí que las *Bucólicas* lo ocupan completamente: él las compone, nos dicen los antiguos comentadores, entre los años 42 y 39 o 38 a. C., es decir, durante los tiempos confusos que hemos evocado. Pero sería absurdo pensar que las haya escrito para adquirir una notoriedad susceptible de protegerlo contra las confiscaciones. En realidad ha encontrado, en esa poesía de la tierra, un modo de expresión que satisface lo que en él hay de más profundo: el amor por la vida campesina, que le parece otorgar todo el placer al que pueden aspirar los hombres, y, al mismo tiempo, imbuido de su experiencia epicureísta, la convicción de que esta vida de los campos cumple los imperativos de la filosofía que le ha enseñado Sirón. Los recuerdos de la infancia y de la adolescencia se unen a los razonamientos de la edad madura y al choque que significó la ame-

naza de la expoliación para arrastrar al poeta a un mundo semirreal, semiimaginario, del que jamás saldrá completamente.* De allí nacieron no solo las *Bucólicas* sino también las *Geórgicas*, y una cierta visión de la Italia primitiva que se trasluce en la *Eneida*, y, más allá, en la idea que él se hace de Roma.

En lo sucesivo, los fundamentos de la «filosofía» virgiliana estarán sólidamente constituidos. Una filosofía que, como aquella de Horacio hacia el mismo tiempo, o un poco más tarde, no se sujeta a seguir las palabras de ningún maestro, sino que permanece en la reflexión personal, independiente, y que debe menos a la dialéctica y a las construcciones de la razón que a la sensibilidad y a las reacciones afectivas. Es curioso constatar que los adversarios de los epicúreos le hacían, entre otros reproches, aquel de no haber elaborado un sistema lógico, una metodología para aproximarse a la verdad. Ellos lo acusan de «rusticidad», haciendo observar que Epicuro acordaba mucha importancia a los dones de los sentidos, considerados como infalibles, y que, a sus ojos, el placer, bajo la forma más grosera, era el criterio del «Soberano Bien». Se puede pensar que esos son precisamente los caracteres del epicureísmo que ha conservado Virgilio y que han marcado profundamente su universo interior. Encuentra en esta doctrina la satisfacción de sus propias tendencias, una rehabilitación del sentimiento, que era la más de las veces mirado con suspicacia por los otros filósofos. ¿Acaso Platón no concebía nuestro mundo sublunar como de apariencias, sin más realidad que la de

* Ese mundo semirreal, semiimaginario, halla en Virgilio su expresión más apropiada en la descripción de la Arcadia, que es un *leitmotiv* de su poesía. *Ad hoc*, cf. el excelente análisis que de ella ofrece Bruno Snell, «Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft», en *Die Entdeckung des Geistes*, 1946. Reproduc. en *Wege zu Vergil*, comp. por Hans Oppermann, Darmstadt, WB, 1976, págs. 338-367. (Existe trad. esp., *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe, 1965, págs. 395-426). Sobre la Arcadia puede consultarse con provecho, «*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca», de Erwin Panofsky, en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, trad. Nicanor Ancochea, 1979. págs. 323-348.

sombras proyectadas sobre la pared de una caverna, a la luz de un fuego? En cuanto a los estoicos, pensaban que nuestros sentidos eran el origen de los falsos valores de los que se nutría la opinión de los hombres, que el placer y el dolor que ellos nos proporcionan son, en realidad, cosas indiferentes que pervierten, desde la infancia, nuestro juicio. Platónicos y estoicos alejan al hombre de ese mundo sensible que es el suyo: esas son doctrinas nacidas y elaboradas en las ciudades. Sócrates, se dice, no había salido de Atenas más que en raras ocasiones, y si él admira, con regocijo, el placer de las caminatas a las que arrastra a su amigo Fedro, si él se extasía ante las dimensiones de un plátano y ante la frescura del agua, si aprecia la pureza del aire, sin embargo concluye: «Perdóname, mi querido amigo, yo soy, tú lo sabes, un amigo del conocimiento, y los paisajes no pueden enseñarme nada; es todo lo contrario a los hombres que viven en la ciudad» (Platón, *Fedro*, 230 d). Virgilio, respecto a esto, es el menos socrático que existe.

Al mismo tiempo, esta filosofía de la sensación es la aproximación más poética a lo real que pueda concebirse, porque toda poesía es un arte de encantamiento, de transfiguración de las cosas en un eterno presente. Y los romanos lo sabían mejor que cualquier otro pueblo, puesto que la designaban con el nombre *carmen* (del que nosotros hemos derivado «encanto»), un término que alude tanto a los relatos épicos, los epigramas y a otras formas poéticas, cuanto a las fórmulas mágicas que curan todos los males. Y se comprende mejor, quizá, que los epicúreos romanos, Lucrecio, Vario, Horacio, Virgilio en sus años juveniles —y convendría añadir a esa lista Filodemo, convertido él también en romano—, hayan vuelto sobre la condena que el maestro había lanzado en otro tiempo contra las musas. Epicuro condenaba la poesía a causa de los mitos, que eran lo esencial de los temas tratados por los poetas. Esos mitos, pensaba, no podían más que favorecer los prejuicios y las creencias que perturbaban el juicio de los hombres; ellos eran la causa de todas las fantasías concernientes a los dioses, al más allá, que son otros tantos motivos de angustia y de sufrimiento. Pero los modernos han extraído como

conclusión de esto, apresuradamente, una condena de todas las formas de poesía. Cuando Filodemo, en su tratado *Acerca del buen rey*, habla de las distracciones que son dignas de un príncipe, aprueba los cantos de los aedas, en la medida en que celebran las hazañas de los héroes y que proponen, por consiguiente, ejemplos de coraje, de moderación, de dominio de sí, aptos para incitar a los oyentes a practicar las grandes «virtudes» humanas. Y se sabe que esa era también entonces una costumbre de los romanos, que esos «cantos de banquete» fueron una de las primeras formas de la epopeya. Existe, por último, una poesía que podía obrar sobre el alma como un calmante, y adormecer las angustias, aquella que ofrecía al espíritu imágenes felices. Las *Bucólicas* son un ejemplo.

Por todas esas razones, los epicúreos romanos no se han sentido limitados por la condena que el maestro había impuesto y las musas han vuelto por la fuerza sobre las tablillas de Virgilio. Sobre ese punto, Lucrecio le había abierto el camino. Es ese un desenvolvimiento romano del epicureísmo que responde al realismo de la sensibilidad latina, al llamado de las cosas, y si uno quiere, a la «rusticidad» de esta civilización, que no acepta más que a disgusto el desarraigo y las mutilaciones impuestas por la vida urbana.

Mientras tanto, los años corrían entre perturbaciones de toda índole. Roma vivía en la inestabilidad. Los triunviros estaban oficialmente encargados de idear nuevas instituciones, una esperanza que parecía rechazada sin límite, a medida que surgían entre ellos disensiones profundas y que se libraban a una lucha de influencias. Antonio se había vinculado cada vez más a los asuntos de Oriente. Octavio aseguraba cada vez más su posición en Occidente, y era evidente que sus rivalidades terminarían, un día u otro, en un conflicto armado. Los ejemplos del pasado eran entonces demasiado recientes como para que la opinión pública no volviera a ver con horror los inicios de la guerra civil. Cuando, después de Perusa, se creyó por un instante que aquella iba a estallar, los soldados rehusaron participar en la misma, y exigieron prendas de reconciliación entre Antonio y Octavio, en especial el casamiento del primero con Octavia, la hermana

del segundo. Es en esta atmósfera que Virgilio compone sus *Bucólicas*, aportando, él también, su contribución a la esperanza de paz que anidaba en todos los espíritus. De esta paz —nos da la prueba—, él, más que nadie, tenía necesidad. No solo para lograr en sí mismo esta ausencia de perturbaciones, a la cual aspiraba, sino porque sentía en todo su ser esta miseria del tiempo, esta maldición de la discordia civil, que la locura humana acarreaba, y que destruía, generación tras generación, todos los placeres compatibles con nuestra condición. En esta convicción descubre y se persuade de que los poetas poseen cierto poder para influir sobre sus tiempos; que si es posible desviar el curso de las cosas, eso puede hacerse también quizá mejor influyendo sobre los espíritus y haciéndoles sentir la verdad, que constriñendo los cuerpos por la violencia y la guerra, como, hasta entonces, los políticos se habían limitado a hacer.

II

LOS AÑOS DECISIVOS

Durante este período de incertidumbre y de angustia, Virgilio, a despecho de los compromisos que había contraído, convirtiéndose en amigo de Sirón, de no participar en los asuntos públicos y de renunciar a la poesía, pronto se encuentra llevado, como poeta, a contribuir en los grandes movimientos que agitan la ciudad romana. Por su nacimiento, no podía pretender asumir magistraturas mayores y, por su naturaleza, las rechazaba; también había rehusado, lo hemos visto, seguir la ruta que habría podido conducirlo a ellas. Sentía hondamente la desgracia de los tiempos y se dolía de que Italia estuviese agitada y no tuviese delante de sí otra perspectiva más que la violencia y la ruina. Sus propias aspiraciones, esa necesidad que experimentaba de un goce pacífico, eso que lo había conducido al epicureísmo como hacia un puerto tranquilo (son esas sus propias palabras), las extiende al principio a la tierra de su infancia, después a la Italia entera. Incluso aunque él no participe más de los dogmas de la escuela, por ejemplo sobre el rol de lo divino en el mundo (cuya acción Epicuro niega en los asuntos humanos), incluso la supervivencia de las almas (absolutamente refutada por el maestro), continuará experimentando en sí mismo, como un postulado inquebrantable, eso que es el fundamento mismo de la doctrina, la identidad del nacer, del Soberano Bien y de la ataraxia, y se esforzará, al principio, por mostrar la evidencia de estos, gracias a la fuerza de la poesía. Y esta misión, que poco a poco se irá descubriendo en él, lo arrastrará lejos de Mantua y de Nápoles, haciendo de él un allegado de los hombres que tenían la voluntad

de dirigir los asuntos romanos y de valerse de estos para conquistar el poder.

De este vínculo del poeta con grandes personajes, las *Bucólicas* nos dan pruebas irrefutables, con los nombres de tres de entre ellos, a quienes Virgilio dedica tal o cual de sus *Églogas*: Asinio Polión, la cuarta y, muy probablemente, sea lo que fuere lo que se haya dicho sobre esto, la octava (con una alusión en la tercera); Alfeno Varo (a quien ya habíamos encontrado), la sexta (con una alusión en la novena); Cornelio Galo, finalmente, presente en la mayor parte de la sexta y en la totalidad de la décima. Ahora bien, esos tres personajes están directamente enrolados en la vida política, y es a través de ellos que Virgilio se acerca a los grandes del momento.

Polión, que tenía seis años más que Virgilio, fue sin duda el primero en distinguir al joven poeta y de encauzarlo en el camino de la poesía bucólica, al mismo tiempo que en protegerlo. En la octava *Égloga*, en efecto, Virgilio dice a Polión (sin haberlo nombrado en otra parte, pero sin que uno pueda equivocarse): «Tú has sido mi inicio, por ti yo terminaré; recibe estos poemas escritos por tu invitación...» (vv. 11-12), palabras de las que la tradición de los antiguos comentaristas permite precisar el sentido, y que nos transmiten el testimonio de que esa fue la primera etapa en la ascensión «nacional» del poeta.

Polión había servido a César; luego de la muerte del dictador, había seguido a Antonio, quien aparece como el sucesor natural del desaparecido. En ese momento él gobernaba la provincia de Bética (la España del sur). Después de la partición del mundo entre los triunviros, en Bolonia, en noviembre del año 43 a.C., Antonio hace de este su lugarteniente en la provincia de la Galia Cisalpina, que le había sido atribuida. Polión se encuentra en una situación difícil después de la guerra de Perusa. Amenazado por los generales de Octavio, después de la toma de la ciudad y la derrota de L. Antonio, de quien no se sabía en qué medida servía a los intereses y proyectos de su hermano, fue obligado a evacuar la Cisalpina, en la primavera del año 40 a.C.; se retiró, con sus tropas intactas, hacia el norte del Véneto, es decir, al posible camino a Oriente, donde se encontraba

Antonio. Pero —y puede ser como consecuencia de ese movimiento y de esa posición estratégica en la que había sabido situarse— lo vemos, algunos meses más tarde, en Brindisi, donde acababa de desembarcar Antonio y donde, a su lado, había acudido Mecenas, como embajador de Octavio, con la misión (parece) de negociar la paz. Los esfuerzos de Polión y de Mecenas, pero también, lo hemos dicho, la repugnancia evidente de los soldados a embarcarse en una nueva guerra civil, la presión de una opinión pública cansada de masacres siempre recomenzadas y de porvenires inciertos, condujeron a los dos triunviros (el tercero, Lépido, ¡estaba entonces fuera del juego desde hacía algunos meses!) a reconciliarse y a renovar sus alianzas. Polión pudo ejercer el consulado, que le había sido prometido tres años antes, en la entrevista de Bolonia; fue finalmente cónsul durante algunas semanas antes del fin de ese año. Virgilio, entusiasmado por el éxito que había llevado a Brindisi la diplomacia de Polión (en la cual la presencia en el Véneto de sus tropas había sido sin duda un argumento de peso), compuso la cuarta *Égloga*, que le dedica: el consulado de Polión debía, dice el poeta, inaugurar una nueva edad de oro. Un año más tarde, sin duda, Virgilio le dedica la octava *Égloga*, una pieza sin significación política, pero que marca un retorno a una inspiración próxima a Teócrito, como lo fueron las dos primeras que Virgilio había escrito, la segunda y la tercera.

Tales son los elementos de los que disponemos —con dos indicaciones dadas por los comentaristas antiguos— para intentar comprender las relaciones entre los dos hombres, entre Virgilio, el poeta originario de Mantua, y el gobernador-político-poeta Asinio Polión.

Polión, hemos dicho, gobierna la Cisalpina de fin del año 43 a.C. hasta la primavera del año 40 a.C. Es ese el período que vive las proscripciones, después de la guerra contra los asesinos de César, concluida por la derrota de aquellos en octubre del año 42 a.C. El partido anticesariano es definitivamente abatido, y el único problema es saber cuál de los dos «herederos» de César, Octavio o Antonio, la llevará definitivamente para devolver la paz. Hemos llamado la atención también sobre el hecho de que en esos años sucedió, al

menos, la primera distribución de tierras a los veteranos, y los biógrafos de Virgilio nos enseñan que Polión habría ejercido, en esa ocasión, las funciones de «comisionado en la distribución de tierras» (*triumvir agris dividundis*), con los otros dos protectores de Virgilio, Alfeno Varo y Cornelio Galo. Y se acepta la idea de que el poeta se habría esforzado por ganar sus favores, en modo sucesivo, comenzando por Polión, y enviándole sus versos. Pero esta idea, al menos bajo esta forma, es muy simple. Los vínculos políticos, «administrativos», del poeta con Polión, aun cuando jamás existieron, no habrían estado en el origen de sus relaciones, sino que ellos habrían sido las consecuencias. Al leer con suficiente atención los versos de la tercera *Égloga*, consagrados a Polión, uno constata que el homenaje de Virgilio está dirigido a la obra poética de aquel: «Polión, tú también, compón poemas nuevos» (v. 86): *nova carmina*, como lo son, de la misma confesión de su autor, los versos «rústicos» de las *Églogas*. Y esto nos vuelve a colocar en la vida literaria de la Galia Cisalpina, la patria por excelencia de los *poetae novi*, los «poetas nuevos», de los que Catulo, desaparecido desde hacía una decena de años, había sido el más ilustre. Pero había habido otros, cuyas obras hoy están perdidas, o no subsisten más que como fragmentos, pero que no eran menos célebres; todos esos poetas intentaban renovar la poesía latina, inspirados en modelos procedentes de Alejandría, en especial Calímaco, y también epigramatistas. Los gustos de Polión lo conducían hacia esta nueva estética, como fue también el caso de Galo, como lo veremos pronto.

Pero uno puede preguntarse cómo y por qué el gobernador de la provincia tuvo conocimiento del talento de Virgilio, que no se presenta ante él como un desconocido. La respuesta que uno puede darse permite arrojar alguna luz (no sin recurrir, es verdad, a muchas hipótesis) sobre la evolución literaria de Virgilio en el curso de los años que precedieron a las *Bucólicas*. Es necesario desechar las posiciones «hipercríticas» y aceptar, a título de hipótesis (demostrable, por otra parte) la autenticidad de eso que se ha llamado el «Virgilio Menor», o, más a menudo, la *Appendix Vergiliana*, un conjunto de poemas que están enumerados en la *Vida de Virgilio*: *Ciris* (o *La pe-*

queña garza), *Culex* (*Mosquito*), *Dirae* (las *Imprecaciones*), *Copa* (*La tabernera*), *Moretum* (del nombre de una comida compuesta de queso blanco y esencia de ajo, apreciada por los campesinos itálicos), el *Catalepton*, por último, o colección de *Composiciones sencillas*, conjunto de epigramas a los que ya nos hemos referido. Los filólogos modernos se las han ingeniado en probar, por diversos métodos (algunos muy ingeniosos, pero no menos inciertos), que esos poemas no son obra de Virgilio. Eso contradice la opinión de los comentaristas antiguos: Lucano ya hacía alusión al *Mosquito*. En efecto, responden los hipercríticos modernos, ¡pero ese *Mosquito* no es el que los manuscritos nos han transmitido bajo ese nombre!

Sea lo que fuere, si uno admite que eso que nos dicen los antiguos es verdad, resulta posible retrotraer la carrera poética del joven Virgilio, y uno descubre entonces lo que constituye la mejor prueba de esta autenticidad: que tan grande es su continuidad; de tal modo las primeras obras anuncian ya (a despecho de las diferencias de estilo y de lengua con los poemas mayores, pero ¿qué poeta digno de ese nombre no titubea en sus primeros ensayos y no logra más que con los años y el trabajo un lenguaje que le es propio?) eso que será Virgilio.

Virgilio, desde su juventud, todavía *puer*, es decir, antes de los quince años, había compuesto un dístico que nos ha sido conservado; era un epigrama compuesto contra un tal Ballista, maestro de escuela convertido en bandido y que había sido lapidado. Él decía: «Bajo este montón de piedras yace Ballista; de día como de noche, ¡viajad tranquilo, viajero!». Epigrama ingenuo, en el que se encuentra el gusto del momento; Catulo ha escrito algunos semejantes a este. Aquí el joven poeta, el poeta-escolar, juega sobre el nombre del maestro de escuela: la ballesta posee como proyectiles piedras; y he aquí que estas lo destrozan. Primer ensayo que muestra que Virgilio niño estaba entonces tentado por la expresión poética y que es sensible a las corrientes literarias que atraviesan en esa época las ciudades de la Galia Cisalpina. En ese momento todavía es escolar en Cremona, y estamos en torno al año 55 a.C. Para él, como también para el joven Catulo, la poesía es esencialmente un juego de espíritu.

Después llegaron las piezas de la *Appendix*, de las cuales la última en fecha, el *Mosquito* (es lo que nos asegura la *Vida de Virgilio*), fue escrita cuanto tenía veintiún años, es decir, en el 49 a.C., año en que estalla la guerra civil entre César y el Senado, instado por Pompeyo. Con esta pieza concluye un primer ciclo de poemas. Virgilio no volverá a escribir, lo hemos visto, más que en el 43 a.C. o inclusive en el 42, es decir, alrededor de siete años más tarde. Siete años de silencio: comprendemos la razón si prestamos atención a la quinta pieza del *Catalepton*: es el momento de la conversión al epicureísmo, la permanencia junto a Sirón, el tiempo en que dice adiós a las musas, prometiendo no visitarlas más que «con discreción y en escasas circunstancias». Y uno puede pensar que esta coincidencia de cronologías garantiza la autenticidad del testimonio aportado por la *Vida*, y vale en el mismo sentido para aquella de los poemas.

El *Mosquito* es una epopeya irrisoria, una caricatura de epopeya, un «juego» como lo había sido el epigrama sobre Ballista. Es la historia de un pastor que se ha dormido bajo un árbol; una serpiente, en la hierba, está a punto de atacarlo mientras él duerme; en ese momento, un mosquito, viendo el peligro, pica al pastor y lo despierta. Pero el hombre, sintiendo la picadura, de un revés de la mano mata al insecto antes de percatarse del peligro del que aquel lo había salvado. Durante la noche el alma del mosquito aparece ante el pastor durante su sueño, y le dirige vivos reproches, refiriéndole todo lo que le ha acaecido después de su muerte. Tenemos de ese modo un descenso a los infiernos (de estos Virgilio compondrá otros dos, uno en el canto IV de las *Geórgicas*, otro en el canto VI de la *Eneida*, pero cada vez según un espíritu diferente). Es la ocasión para el poeta de hacer ostentación de una erudición absolutamente alejandrina en materia de mitología. El contraste entre las grandes sombras, aquellas de Héctor, de Ayax, de los héroes homéricos, de otras inclusive, y aquella del mosquito, está evidentemente destinado a producir un efecto gracioso. Los héroes romanos que han construido el Imperio, también son evocados, como lo serán en el canto VI de la *Eneida*, bella ocasión para la hipercrítica para asegurar que el poema del

Mosquito es posterior a la *Eneida*. Mas si uno compara ambos poemas, aparece como mucho más verosímil que Virgilio haya retomado en la *Eneida*, lo que solo había bosquejado en su obra de juventud.

El pastor, conmovido por la triste historia del mosquito, le erige una tumba en la que planta toda clase de flores: acantos, rosas y todas las variedades de violetas (y de alhelíes), mirtos, jacintos, azafrán, laureles, laureles de jardín, lirios, romero y otras especies, enumeradas con una abundancia juvenil, que hacen pensar en las *Geórgicas* del poeta griego Nicandro, cuyas obras formaban parte de la biblioteca de Virgilio. Y sobre ese monumento así cubierto de verdor, el pastor escribe: «Pequeño mosquito, un pastor de rebaños, a ti que bien lo mereces, te rinde este deber fúnebre, porque él te debe la vida».

En ese pequeño poema, semiburlesco, semiemotivo, hay un hecho remarcable: la abundancia de recuerdos procedentes de Lucrecio y, en particular, en el comienzo, un elogio de la vida rústica que retoma los grandes temas epicúreos. En el resto de su obra, los tres grandes poemas de los que nadie jamás ha puesto en duda la autenticidad, Virgilio a menudo imita a Lucrecio; expresiones, ritmos, versos enteros vienen allí a evocar a aquel que fue un ejemplo y un maestro. Un episodio entero, la «peste de los animales», con que concluye el canto III de las *Geórgicas*, responde a la peste de Atenas, que forma el final del poema de Lucrecio. No nos sorprendamos de encontrar, ya en el *Mosquito*, recuerdos de este último. De ese modo, al comienzo de su pequeña epopeya, agrada a Virgilio evocar el placer del que gozaba el pastor y lo hace en términos muy próximos a los que leemos en el comienzo del canto II de Lucrecio: el placer, dicen paralelamente ambos poetas, no está dado ni por el lujo, ni por la riqueza, ni por coberturas teñidas de colores preciosos, ni por ambientes cuyos techos están adornados con dorado artesonado, ni por copas artísticamente cinceladas: el placer está dado por «un corazón puro» (es decir, un espíritu desprovisto de preocupaciones), cuando la primavera trae sus flores e invita a dulces sueños sobre la tierna hierba. Todos esos temas serán retomados por Virgilio en sus *Geórgicas*, y se nos dice que el autor del *Mosquito* los ha tomado de aquel poema.

Pero, si es de este modo, ¿por qué pasar por Lucrecio? ¿Es para imitar al «primer Virgilio»? Tendremos entonces un poeta perfectamente consciente de eso que fue la estética de aquel, en su juventud, y aspirando a dar la imagen de este. Pero si estamos en presencia de algo falso, aquel nos informa sobre el original que imita. En realidad, ese rodeo es sin duda inútil, y es a Virgilio mismo a quien encontramos aquí, en esta obra escrita en el tiempo cuando se mezclan en él dos aspiraciones: el recuerdo feliz de una infancia transcurrida entre los campesinos y el descubrimiento del epicureísmo (a través de Lucrecio), que viene a justificar con razón ese placer rústico.

A propósito de la *Ciris* (*La pequeña garza*), que es otra pequeña epopeya de la *Appendix Vergiliana* que cuenta la metamorfosis de una joven, Scylla, en pájaro, la pequeña garza, se nos ha mostrado recientemente que la descripción de la manera como se ha producido esta metamorfosis retoma lo que dicen los médicos del *corpus* hipocrático sobre la formación de un embrión de pájaro en el interior de un huevo.[1] Se piensa entonces en el interés que Virgilio, en su juventud, guardaba con respecto a la medicina. Tal es la conclusión implícitamente propuesta por el autor de este descubrimiento, que escribe: «¿Conocemos acaso un poeta, digamos de la época augustea, buen conocedor de la fisiología y de la medicina, y que, al mismo tiempo, tenga genio?».

Esta producción poética de Virgilio finaliza, lo hemos dicho, después del *Mosquito*, en el año 49 a.C. Ella no reaparece más que con el arribo de Folión al gobierno de la Galia Cisalpina, en el año 43 a.C. Uno puede interrogarse sobre las razones que arrancaron a Virgilio de su retiro en Nápoles: la ocasión fue sin duda la amenaza que pesa sobre el dominio familiar, y que nosotros hemos evocado; más profundamente, quizá, este amor por la poesía, que la filosofía no había podido apagar en el alma de ese joven que veía aproximarse su trigésimo año y no se resignaba a dejar transcurrir su vida en una inacción

1. J. Pigeaud, *La Métamorphose de Scylla (Ciris 490-507)*, Les Études classiques, LI, 2 (1983), págs. 125-132.

que, por más feliz que ella fuera, en teoría, le dejaba al menos el arrepentimiento de lo que él habría podido ser. Al reflexionar, quizá se decía que la calma interior debía alcanzarse de un modo diferente del de la meditación filosófica, cuyos temas repetidos indefinidamente resultaban monótonos. Lucrecio estaba allí para mostrarle que la poesía, operando a través de su poder de encantamiento, podía contribuir poderosamente a la conquista de la ataraxia y de la serenidad.

Podía también parecer que los acontecimientos contemporáneos, el asesinato de César en marzo del año 44 a. C., la reactivación de las guerras civiles, las perturbaciones que se producían por todas partes en Italia, las expoliaciones y las violencias no debían dejarlo indiferente. Había lugar para una poesía activa: se acordaba, sin duda, de eso que antes Lucrecio había dicho a Memmio para quien aquel componía su poema: pidiendo a Venus obtener la paz, agrega que en la desgracia común Memmio «no puede sustraerse a la salud común» (I, vv. 42-43), La vieja reflexión romana lo lleva entonces a la abstención filosófica. Un ciudadano, incluso de reciente data, como eran los habitantes de Mantua, no debe desinteresarse de la patria; él debe trabajar en bien de la «salud común», en el camino en el que la vocación lo llama. En ese momento de su vida los biógrafos antiguos sitúan una tentativa de Virgilio por cantar «los asuntos romanos»; es necesario entender en esas palabras, un poco misteriosas, una epopeya de carácter histórico, quizás un poema histórico sobre las guerras civiles o las victorias de César. Un proyecto semejante estaba de acuerdo con las tendencias de los «nuevos poetas». Pero eso constituía una ruptura demasiado brutal con lo que, hasta entonces, había llenado la vida y el alma de Virgilio. Y además, en ese momento, los compromisos políticos, inseparables de una epopeya cuyo tema era la historia reciente de Roma, podían llevarlo a escoger entre los dos partidos —el de Octavio y el de Antonio, ambos herederos de César— a uno o a otro y, por consiguiente, hacerse un enemigo, tal vez de aquel que, finalmente, triunfara: el poema considerado, lejos de ser un elemento de concordia en la Roma que surgiría de la guerra civil, perpetuaría, en cambio, la discordia. Y además, ¡era demasiado

retornar simultáneamente a la poesía y a la política, para un epicureísta para quien la doctrina de la Escuela invitaba a desconfiar a la vez tanto de una como de la otra!

Sea como fuere, Virgilio en el año 43 a.C. regresaba a la Cisalpina y allí va a encontrar a Polión, quien, él también, componía «versos nuevos». Sin duda lo hace confidente de su proyecto de epopeya: los amos de la política, en momentos en que se trataba de poner fin a las tentativas de restauración senatorial y a todos los opositores del «cesarismo» (en la persona de sus dos herederos), podían, piensa Virgilio, favorecer un poema que exaltara la gloria de César. Pero Polión, más al corriente de la realidad política y de las fuerzas existentes (él mismo pertenecía al partido de Antonio), lo disuade de escribir esta epopeya y, acordándose del *Mosquito* y de la primera inspiración de Virgilio, le sugiere escribir mejor *Églogas*, sobre el modelo de Teócrito. La tradición antigua es formal en este punto; ella está también corroborada por lo que nos dice el propio Virgilio y que nosotros hemos evocado. A partir de este consejo inicial, dado por Polión, va a construirse toda su obra.

La cronología de las *Églogas* que es, al menos en algunos puntos, suficientemente cierta, permite imaginar la marcha seguida por Virgilio. La segunda *Égloga*, que los críticos modernos, casi unánimes, designan como la primera en fecha de aquellas que figuran en la colección de las diez *Bucólicas*, tal como nosotros la poseemos, está todavía muy próxima tanto a los *Idilios* de Teócrito como a un epigrama amoroso del poeta Meleagro, en el que se cantaba la belleza de un joven pastor, llamado Alexis, como aquel de quien el pastor Coridón, en la segunda *Égloga* de Virgilio, se ha apasionado. Estamos aquí en el punto de partida de las *Bucólicas*; la imitación de Teócrito es evidente, son los idilios griegos los que estructuran el esquema de la pieza; Virgilio se acuerda del canto del cíclope, enamorado de Galatea, al componer el largo planto de Coridón, el amante desdichado. El epigrama de Meleagro proporciona el tema del amor entre los pastores, un tema tradicional en la poesía de los «poetas nuevos» romanos, tratado brillantemente por los primeros

epigramatistas de lengua latina, medio siglo antes. En esta segunda *Égloga*, Virgilio se entrega a una ampliación, que trata con gran virtuosismo, sobre un motivo que no es nuevo; la novedad consiste en alimentar esta ampliación con préstamos tomados de Teócrito, a fin de pintar la vida pastoril en su verdad rústica. Ya, a través de las palabras del pastor griego, se dibuja lo que será el paisaje virgiliano, con sus hayas y sus colinas (que no le vienen de los alrededores inmediatos de Mantua, ni inclusive lejanos, sino de una cierta imagen que uno puede llamar alpina). Coridón, cuando pretende doblegar los rigores de Alexis, le promete un presente de hojas y de flores con una magnificencia y abundancia de la cual no se encuentra modelo en el poeta siciliano. Estamos muy cerca, entonces, de las ofrendas que el pastor del *Mosquito* consagra a su víctima; y, curiosamente, próximo, también por una palabra, un fin de verso, de uno de los pasajes más melancólicos del canto VI de la *Eneida*: «Ven —dice Coridón a Alexis que se escapa—,* ven, bello adolescente, mira, las ninfas te traen lirios en cestas llenas»; y, en la *Eneida*, Anquises, llorando la suerte de Marcelo, dirá: «Dadle lirios a manos llenas»; en los dos pasajes, el mismo movimiento, las mismas palabras: *lilia plenis*. Uno ve flotar, en este poema, como flotan en el mar los miembros en formación de la *ciris*, los elementos primarios, todavía esparcidos, de los futuros poemas.

Un gramático antiguo nos ha transmitido, a propósito de esta segunda *Bucólica*, una anécdota un poco escabrosa. Nos cuenta que ella fue compuesta cuando Virgilio frecuentaba la casa de Polidón y que se había prendado de un esclavo de la «familia», que era de gran belleza. Polión se lo habría obsequiado, y el poeta, para agradecerle, habría compuesto esta *Égloga*. Eso no significa que Virgilio se haya retratado allí él mismo bajo los rasgos del «campesino» Coridón, a quien rechaza el bello Alexis, pero eso sugiere que traslada, desde ese momento, los sentimientos que quizás él experimenta, o tal vez, mejor, que él finge experimentar, por juego literario, en el mundo de la pastoral, siguiendo de ese modo, a la vez, la dirección en la que

* En las *Bucólicas*, II 45-46. (*N. del t.*)

lo había inscrito la escuela de los «poetas nuevos» y aquella que le sugería su propia experiencia. En esta pieza, la huella del epicureísmo no está ausente. Uno encuentra allí el elogio de la pobreza y de la vida rústica, pero también el rechazo de las pasiones amorosas, tal como las encienden los desdenes y los caprichos de las mujeres y, al final del poema, por un movimiento que Virgilio encuentra ya en un célebre poema de Catulo, Coridón se reprocha a sí mismo su locura y concluye así: «Tú hallarás, si aquel te desdeña, tú hallarás otro Coridón». Conclusión que no hubiera rechazado Lucrecio, quien, de acuerdo con los epicúreos, no quiere ver en el amor más que la satisfacción de una exigencia de la naturaleza, casi independiente del objeto que se persigue para este fin.

Así comienza una suerte de diálogo entre Virgilio y Polión. La tercera *Égloga*, algo posterior a la segunda, olvida un poco la inspiración de los epigramas y trata uno de los temas familiares al Teócrito de los *Idilios*, una disputa entre pastores y sus cantos amebeos. Virgilio se enrola desde temprano en el camino de la bucólica. Del epigrama no conserva más que la forma breve, donde dos hexámetros bastan para bosquejar un cuadro o para encerrar una idea, y que los dos pastores se exciten el uno al otro. Lo que permite salir de la ficción pastoril y, por ejemplo, introducir juicios literarios. Uno de esos concierne precisamente a Polión: «*Polión* —dice el pastor Dametas—, ama nuestra Musa, aunque sea rústica...» y Menalcas responde: «Polión también compone poemas nuevos» y, de acuerdo esta vez sobre el elogio de Polión, los dos rivales se contentan con rogarse uno al otro. Dametas invita a quienes lo escuchen a entregar para Polión una ternera. Menalcas piensa que un toro adulto sería más apropiado para la gloria del gobernador-poeta. Ternera y toro son evidentemente las víctimas que se ofrecerán cuando Polión, vencedor en las justas poéticas, celebre simbólicamente su triunfo, y eso lo anuncia el proemio al canto III de las *Geórgicas*. Esos juegos proceden de Alejandría, la patria de la «poesía nueva». Dametas declara como conclusión: «Que aquel, Polión, que te ame, vaya adonde tú gustes ir: que para aquel mane la miel, y el áspero zarzal brinde

amomo» (vv. 88-89). Todo el mundo está de acuerdo en pensar que, en esos versos, Virgilio se acuerda del *Idilio* VIII de Teócrito, que asegura: «allí donde está Milón, los robles son más altos» (v. 41 y ss.). Imitación, recuerdo, por cierto, pero también transposición, destinada a una gran fortuna. A la idea, bastante simple, de que la naturaleza goza por la presencia de tal o cual personaje, Virgilio sustituye aquella de un lazo más estrecho todavía, más soberano: ¡Polión devendrá el mago de la edad de oro! La cuarta *Égloga* retomará esta idea y la tratará largamente, por ella misma. Es bien cierto que la tercera es anterior; no puede tratarse aquí de una alusión a un poema que todavía no ha sido escrito.

Se comprende, en esas condiciones, que una de las afirmaciones transmitidas por los comentaristas antiguos, que dice que Polión habría orientado a Virgilio a componer poemas bucólicos, no puede estar desprovista de una parte de verdad. Polión, prestándose al juego, puede haber hecho sentir a Virgilio que el género bucólico todavía no había sido considerado por los romanos. Es destacable, en todo caso, que Polión haya recibido del poeta las composiciones más teocriteas; así, la octava, que retoma y une dos de los más famosos *Idilios*: el tercero (que se denomina *La visita galante*) y el segundo, las célebres *Magas*. El testimonio del mismo poeta confirma, pues, eso que nos dicen los comentaristas, a menos que uno quiera pensar que sus propósitos están extraídos de los dos versos de la octava *Égloga*, que hemos citado. Con todo, inclusive en esta hipótesis, no queda de esto más que los tres primeros de esos poemas (esos que fueron decisivos), que han sido compuestos en tanto que Polión gobernaba la Cisalpina: la segunda, tercera y quinta *Églogas* (lo veremos), puesto que la cuarta y la octava (que datan sin duda del año 39 a.C.) están todavía dedicadas al mismo Polión y celebran sus hazañas, reales o imaginarias. Cinco piezas, es decir, la mitad de la colección en su estado actual, y probablemente más de la mitad, si es verdad que la primera edición no contenía más que nueve.

Que la primera idea haya venido de Polión, más probablemente que de Virgilio, y que juntos hayan imaginado ese juego de «traves-

tismo» bucólico, es cierto; pero muy rápidamente el poeta descubre, por su propia cuenta, las inmensas posibilidades del género que acababa de crear. Él ha insertado, en la novena *Égloga*, cuatro «citas» que los dos pastores, en el curso de sus conversaciones atribuyen a Menalcas, en quien unánimemente se reconoce al mismo Virgilio. De esos pequeños poemas, dos, los más cortos, tienen tres versos, los otros dos, cinco cada uno. El primero es un fragmento de bucólica: el poeta invita a Títiro a cumplir menudas tareas, hacer pacer a las cabras, después hacerlas beber; pero que preste atención al macho cabrío, ¡da golpes con los cuernos! El segundo se considera que es el comienzo de un poema dirigido a Alfeno Varo (el sucesor de Polión en el gobierno de la Cisalpina, después de la guerra de Perusa); Menalcas promete a Varo una gloria inmortal, si solamente las expoliaciones omiten a Mantua. El tercero es una adaptación de la plegaria que, en el *Idilio* XI de Teócrito, el cíclope Polifemo dirige a Galatea. El cuarto, en fin, hace alusión a la felicidad que promete a la tierra el astro de César, ese cometa que se elevó en el momento en que se celebraban, después de la muerte del dictador, los Juegos de su Victoria, y que autentificaban, a los ojos del pueblo romano, su apoteosis. Es claro que, para Virgilio, las *Bucólicas* son un lenguaje capaz de expresar tan bien la poesía del mundo pastoral, aquella de los trabajos cotidianos (como lo había hecho Hesíodo, seguido, muchos siglos más tarde, por Teócrito), aquella de los paisajes que se amaba entonces, con sus grutas en las rocas, los arroyos, las sombras de los álamos y de los parrales —todo eso que Polifemo promete a Galatea, para instarla a abandonar las olas del mar, donde ella se complace—, cuanto las preocupaciones de la vida política, las amenazas contra los pobladores de Mantua, pero también la esperanza que uno puede depositar en la ascensión del nuevo astro, la protección que se puede esperar del dios César.

Esta novena *Égloga*, que debe de ser la última de la colección bajo su primera forma, ofrece en algún aspecto la clave de esta poesía, orientada a la vez hacia la simplicidad campesina y hacia las preocupaciones de la actualidad. Ese poema no podría haber sido escrito

más que después de la primavera del año 40 a.C., como lo indica la mención de Alfeno Varo. En ese momento, Virgilio todavía no había exaltado la paz de Brindisi y los éxitos de Polión. Pero ya había compuesto la quinta *Égloga*, que canta la apoteosis del héroe siciliano, el dios de los pastores, Dafnis, y en la cual conviene ver, creemos, un poema consagrado al dios César. Esta interpretación ya había sido propuesta en la Antigüedad; ella nos parece confirmada por diversos argumentos, en particular los detalles del culto prometido a Dafnis, que retoman el ritual establecido para honrar a César convertido en dios.[2] No es sin duda indiferente que, en la novena *Égloga*, Menalcas se dirija a Dafnis para ensalzarle el astro de César: «Dafnis, ¿por que escudriñas los antiguos nacimientos de las constelaciones? He aquí que ha surgido el astro de César dioneo (Venus), astro con el cual las mieses gocen de sus frutos y con el cual la uva tome color en las colinas soleadas. Injerta, Dafnis, perales; cogerán los frutos tus nietos» (vv. 46-50). ¿Por qué, aquí, Dafnis, si no se trataba de volver a evocar el simbolismo de la quinta *Égloga*? No podemos razonar según la lógica que quiere que las personas y las cosas no sean más que ellas mismas; en el mundo poético de la bucólica, tal como Virgilio lo construye, poco a poco, los símbolos son fluidos: Dafnis es a la vez el héroe siciliano y el representante de todos los pastores de la *Égloga*, su arquetipo, su mediador hacia lo divino, y también el héroe que será el garante de la paz reencontrada. En la quinta *Égloga*, Virgilio lo muestra estableciendo en el universo entero la tranquilidad, la paz y la felicidad: «Los mismos bosques intonsos lanzan con alegría voces a los astros; las mismas rocas, las mismas arboledas entonan cantos: ¡Él es un dios, aquel es un dios, Menalcas!» (vv. 61-65).

Es en esa creación pacífica, donde el lobo no amenaza más a las ovejas ni las redes al ciervo, donde estalla ese grito de gozo porque «Dafnis bienhechor ama la paz» (*amat bonus otia Daphnis*) (v. 61).

2. P. Grimal, «La V[e] Eglogue et le culte de César», en Mélanges Ch. Picard, *Revue archéologique*, 1949, págs. 406-419.

Estamos ante un pensamiento cuyo desenvolvimiento presenta algunos ejemplos. Con los epicúreos, y Lucrecio, sabemos que las divinidades de la religión tradicional no son más que «grandes hombres», benefactores de su siglo, que el reconocimiento ha divinizado. Esta doctrina había sido enseñada por Evémero, que decía haber encontrado el secreto de esto en una inscripción descubierta en el Alto Egipto. Del mismo modo, los discípulos de Epicuro exclamaban, como el Menalcas de la *Égloga*, que el inventor de la fe que ellos profesaban era, él también, un hombre divino. La vinculación está implícitamente indicada por el mismo Virgilio: *deus ille, Menalca*, dice Virgilio retomando un verso de Lucrecio: *«deus ille fuit, deus, inclute Memmi»* (V, v. 8).* Esto vale tanto para César como para Epicuro. En el espíritu de los epicúreos, eso no quería decir que el alma de Epicuro figurara en el número de las divinidades tales como el común de los hombres se las representaba; eso quería decir solamente que su pensamiento se mantenía presente y ofrecía a los humanos una fuente de inspiración capaz de asegurar su felicidad, si ellos la querían y aceptaban penetrarla y vivirla en profundidad.

Contrariamente a una opinión difundida, los epicúreos no eran ateos. Ellos creían en la existencia de dioses, que llevaban, en los espacios entre los mundos, una vida serena, la misma, precisamente, que prometía la doctrina. Sin acción sobre el mecanismo de las cosas, que se desarrolla en virtud de las leyes de la física, y fuera de toda intervención de estos, los dioses no se comunicaban con los hombres más que por medio de los sueños: ellos mismos, seres materiales, emitían, como los objetos y los seres de nuestro mundo, «simulacros», muy delicados, imágenes a su semejanza, que se insinuaban en los ojos de los hombres, y golpeaban su espíritu durante el sueño. Para percibirlos, era necesario que el espíritu estuviese en un reposo total. Es de este modo como los hombres se habían formado la

* «Aquel fue un dios, un dios, o ínclito Memmio».

idea que tenían de los dioses, reconociendo en ellos una forma humana, que es en verdad la de ellos, y una belleza perfecta. Esta revelación divina tenía por finalidad mostrar a los humanos el ejemplo de la belleza, de la serenidad; esta se exaltaba por el modelo que ofrecía. En la medida en que el pensamiento de Epicuro la ponía también como ejemplo e indicaba el camino hacia el Soberano Bien, sus discípulos se sentían llevados a hacer de él un dios.

Esta teología epicúrea permite, tal vez, comprender la lógica profunda de la quinta *Égloga*, más allá de sus aparentes contradicciones. Dafnis preexiste, como dios pastoril; él también, según la versión de su leyenda, habría sido un hombre divinizado, en razón de su belleza y de su talento. César, que ha devuelto la paz (o que debe devolverla, gracias a esos que continúan su obra), ha seguido el mismo camino que Dafnis. Él «es» Dafnis, para el mundo de la *Égloga*, de la que él simboliza la felicidad y el mismo ser. Porque la paz, para Virgilio, el *otium*, no es solamente una realidad negativa, el fin de las luchas, de las masacres y del terror. Ella posee una dimensión positiva, metafísica; ella promete una solución al problema del mal. Dafnis coloca a César en el universo pastoril; pero en una dimensión más profunda, César-Dafnis es también Orfeo, cuyo canto resuena a través de las cosas vivientes de nuestro mundo: las montañas «con cabellera» (porque esta cabellera de frondas ha salido de su cuerpo material y manifiesta su vida), las rocas que hablan por la voz de esos ecos, los bosquecillos, en fin, que frecuentan las figuras de Pan y de las dríades. Todo el universo se anima bajo la mirada de César-Dafnis. Virgilio podía cantar (y afirmar, de acuerdo con la opinión más generalizada que se había extendido desde el mes de julio del año 44 a. C.) la divinidad de César, sin ponerse en contradicción con el epicureísmo, para el cual la noción de lo divino es de orden espiritual.

Parece cierto que Virgilio compuso la quinta *Égloga* en el curso del año 42 a. C., es decir, durante el gobierno de Polión. Esta fecha se deduce del detalle del ritual instaurado por el héroe. Es también el momento en que el culto del dios César es oficialmente proclamado por Octavio y Antonio. Se llega también a la misma conclusión gra-

cias a una indicación explícita, dada al final del poema: Menalcas regala a Mopsus un pequeño caramillo. «Este me había enseñado "Coridón ardía por el hermoso Alexis" (y) "¿de quién es este ganado? ¿Acaso de Melibeo"?» (vv. 86-87). En efecto, estos son los versos iniciales de la tercera y de la segunda *Égloga*. Se deduce que la quinta no podría datarse más que en el año 42 a. C., como nos lo ha sugerido a la vez la cronología de las dos primeras *Églogas* compuestas por Virgilio y el mismo contenido de la quinta.

En el curso de este año 42 a. C., vemos pues a Virgilio en la Galia Cisalpina, junto a Polión, y en su «cohorte», es decir, su comitiva diaria, de la misma manera que Catulo había seguido a Memmio hacia Bitinia o que Filodemo, que practicaba, él también, el epigrama amoroso, era un «familiar» de Calpurnio Pisón. Era natural que en ese medio cesariano, cuando cada uno concebía la futura Roma en la línea de pensamiento que se reivindicaba del dictador, Virgilio haya querido aportar su contribución a la obra de restauración política, más necesaria que nunca. Él piensa hacerlo utilizando el lenguaje de la bucólica, no solo porque era el género hacia el cual lo había orientado Polión, sino porque ya sentía que ese lenguaje respondía a exigencias profundas (y no solamente literarias) de la situación creada por las turbaciones de la guerra civil en la Italia contemporánea. Es menos porque él mismo haya sido amenazado en cuanto a sus bienes, y tal vez, luego de una querella con un soldado, en su vida, que él canta la divinidad de César. Sus versos no son demandas personales, ni trozos de circunstancia compuestos por un poeta cortesano al servicio (interesado) de un gobernador provincial. Ellos expresan (algunas veces con los extremos líricos inherentes al género bucólico) el progreso de un pensamiento orientado más y más al servicio de la patria italiana y, por esta, de la patria romana. Un ejemplo nos permitirá sin duda aprender eso que fue la marcha del poeta: hemos visto cómo, en la tercera *Égloga*, él imagina que alrededor de Polión renacerá una suerte de edad de oro; no hacía entonces más que ampliar una imagen simbólica que encontraba en Teócrito. Esta imagen, que implica que la poesía tiene el poder de modificar el curso del

universo,* de introducir en él la alegría y el placer, está replanteada en la quinta *Égloga* con el mito de Dafnis; la fuerza de la poesía es, sin duda, para Virgilio, del orden del mito; ella es el medio de revelar y de transmitir una realidad espiritual, como lo es, en la doctrina de Epicuro, la contemplación de los dioses. Él no piensa, por cierto, que su canto, su *carmen*, tenga un valor mágico. Pero, en las relaciones que existen entre los hombres y la naturaleza, eso que puede ser modificado es evidentemente los sentimientos y la visión que los hombres tienen de ella: la poesía es capaz de abrirles los ojos y el alma, aun cuando la segunda le parezca cambiada; ella será otra a su mirada.

Uno puede recordar, a propósito de esto, una fórmula de Epicuro: para no sufrir la pobreza, conviene no acrecentar su riqueza, sino disminuir sus deseos. La pobreza misma deviene entonces gozosa. Así ocurre con la condición humana: si no es posible aislar los dolores y la pena, al menos se puede reducirlos bastante mostrando que existe una manera de vivir que reducirá el mal a no ser más que un episodio insignificante, al precio de los goces que ella nos ofrece. Lo que los objetos son en ellos mismos, eso no es nada; solo importa la percepción que nosotros tenemos de ellos, eso que ponemos de nosotros mismos en ellos.

No es fácil seguir la cronología de las obras compuestas por Virgilio entre los años 42 y 39 a. C. Los acontecimientos que marcaron el comienzo del año 40 a. C., que pusieron fin al gobierno de Polión y tuvieron por resultado su reemplazo por Alfeno Varo, marcan un hito que define dos períodos: los poemas que contienen una alusión a Alfeno Varo son, por fuerza, posteriores a esa fecha. Es entonces, lo más temprano, en el año 40 a. C. (verano u otoño) cuando el poeta compuso la sexta *Égloga* (aquella de Sileno), así como la novena, donde se trata de versos «todavía no acabados» (*necdum perfecta*, v. 26) destinados a Varo. Por otra parte, sabemos que la cuarta (a Polión)

* Esa fuerza de lo poético es lo que para Marie Desport constituye «lo órfico» de Virgilio. *Ad hoc* cf. *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Burdeos, Delmas, 1952.

está próxima al comienzo de octubre del año 40 a.C., cuando fue concluida la paz de Brindisi. La octava, que alude al retorno de Polión, antes de su triunfo, celebrado el 25 de octubre del año 39 a.C., es evidentemente anterior, quizá de uno o dos meses, a aquel.

Lo que deja un vacío de dos años entre la composición de la quinta *Égloga* (¿julio? del año 42 a.C.) y la sexta. ¿Durante el año 41 a.C. permaneció inactivo? Uno lo aceptará difícilmente. ¿Virgilio habría escrito, ese año, la séptima y la primera *Égloga*, que completarían la primera edición de la colección, donde todavía no figuraría la décima? Es posible para la séptima, que se desarrolla en el paisaje de Mantua, y retoma, muy de cerca, temas tomados en préstamo de Teócrito. Virgilio dice respecto de los dos pastores que van a disputar por el premio de la poesía que ellos dos son «árcades» ¿Es necesario ver allí una alusión a un «cenáculo» literario, cuya mención volverá en la décima *Égloga*; esos árcades, que son los únicos hábiles en cantar (*Égloga,* X, v. 31)? Entonces, esos poetas serían aquellos que rodeaban a Polión, y Polión mismo. Y la séptima *Égloga* no podría ser posterior al año 41 a.C. Muy próxima a Teócrito, pudo haber sido escrita bajo la influencia de Polión. Debe también de ser anterior a la primera *Égloga*, puesto que Melibeo juega allí el rol principal, y no es todavía el pastor, echado de su dominio, que toma la ruta del exilio. Estamos en un (corto) intervalo de paz. Los herederos de César han triunfado. L. Antonio, el hermano del triunviro, y Fulvia, la esposa de Antonio, todavía no han comenzado sus intrigas. El tiempo es para los juegos de la poesía. Por esas razones, pensamos desde luego que ese poema fue escrito en el curso del año 41 a.C. ¿Pero hizo falta todo un año, puesto que en el 42 a.C. Virgilio compone tres *Églogas*, y tres, todavía, en el año 40 a.C.? Se supone que en el año 41 a.C. se ocupó de otras actividades.

Si se toman al pie de la letra los primeros versos de la sexta *Égloga*, uno está llevado a pensar que en ese año Virgilio soñaba retomar el proyecto de una epopeya histórica:

«Nuestra Talía fue la primera que se dignó ejercitarse en verso siracusano y no se avergonzó de habitar bosques. Como cantara a reyes y combates, Cintio me tiró de la oreja y amonestó "conviene, Títi-

ro, que el pastor apaciente pingües ovejas (y) que cante canciones sencillas"» (vv. 1-5). Sin duda, esas visiones divinas, que aparecen a los poetas para darles consejos, son un tema querido a los alejandrinos; retomándolos, Virgilio se muestra verdaderamente uno de los «nuevos poetas». Pero nada impide que los consejos de Apolo no se vinculen a una situación, al menos, en parte, real. Toda su vida, y todavía en el momento cuando componía las *Geórgicas*, y también antes de componer las *Bucólicas*, Virgilio parece haber soñado con escribir una epopeya, consagración suprema de un poeta desde siempre a despecho del mal humor de Calímaco, que rehusaba. Virgilio terminará por realizar ese sueño escribiendo la *Eneida*. Acaso no pudo en el año 41 a.C. haber decidido volver a su proyecto del año 43 a.C., del que Polión lo había desviado, sin duda por las razones que hemos mencionado. La situación había cambiado en dos años; las guerras civiles parecían terminadas después de la batalla de Filipos; un espíritu optimista como aquel de Virgilio podía imaginar que los dos triunviros iban a colaborar, para traer definitivamente la paz. La guerra de Perusa todavía no había estallado. ¿No era oportuno componer un poema que volviera a trazar los grandes acontecimientos de un pasado que estaba concluyendo? Virgilio, en suma, habría soñado con escribir la epopeya que compondría, un siglo más tarde, Lucano. Esta tentativa habría ocupado gran parte de su tiempo durante ese año. Pero se sabe que el año termina con sangre y que la epopeya vislumbrada se convierte en imposible en un mundo que reencontraba sus demonios y sus terrores.

Virgilio, habiendo debido renunciar a su tentativa de epopeya «moderna», por segunda vez, habría retornado a la *Égloga*, para complacer a Polión, cuya posición política era más y más incierta y que sabía mejor que nadie que la paz no estaba próxima. Compone entonces la séptima *Égloga*, donde reaparece, como en la tercera y en la segunda, la influencia directa de Teócrito, para expresar, una vez más, la felicidad «epicureísta» de los pastores.

Virgilio era entonces célebre. Poderoso junto a Polión, parece haber podido proteger a gente de Mantua contra las expoliaciones. Es respecto de eso que haría alusión en la novena *Égloga*:

«Sin embargo yo había oído pues, que por donde las colinas empiezan a declinar y a descender la cima en suave declive hasta el agua, inclusive las viejas hayas, con sus copas ya quebradas, todo había salvado con sus cantos vuestro Menalcas» (*Égloga,* IX, vv. 7-10).

Pero nada había impedido que los soldados atravesaran el límite fijado por el comisionado (el triunviro) encargado de las distribuciones de tierras, fuera todavía Polión, fuera Alfeno Varo al comienzo de su gobierno, y Mantua había perdido la banda de tierra protegida. Es imposible encontrar en el paisaje actual las indicaciones dadas por el poeta.

Apenas hay allí, en los alrededores de Mantua, algunas hayas, no hay verdaderas colinas (sería preciso, para encontrarlas, ascender muy lejos, hacia el norte), solo algunas ondulaciones de terreno que descienden hacia el Mincio. ¿La propiedad de Virgilio se encontraba comprendida en el interior de esta zona codiciada? Lo ignoramos. El paisaje de la primera *Égloga* es, por cierto, tan compuesto como el de la novena. Hemos ya evocado que nada, en los alrededores de Mantua, tampoco el lago de Garda, responde exactamente a la evocación del paisaje en el que Títiro saborea su apacible felicidad. Un poeta no es un geógrafo.

En tanto que, bajo el gobierno de Alfeno Varo, Virgilio prosigue su obra bucólica, expresa con claridad más y más su vinculación con Octavio: es, por cierto, significativo que César sea llamado *Dioneo* (*Dionaei... Caesaris astrum*) (*Égloga* IX, v. 47); eso funda una línea divina, que converge directamente en Octavio, él también llamado César, y, por consiguiente, heredero de Venus. Y no es menos notable que nunca, en las *Églogas*, uno encuentre la menor alusión a Antonio, de quien Polión, sin embargo, era el legado. Argumento negativo, es cierto, pero que no carece de fuerza. De la herencia cesariana, Antonio ha conservado el espíritu guerrero. Él continúa el gran sueño del dictador desaparecido: recrear el imperio de Alejandro, someter a los pueblos de Oriente, como aquel había sometido a los de Occidente hasta las costas del océano. Ese sueño no seduce al poeta. Algunos años más tarde, Virgilio, en el segundo libro de las *Geórgicas*, hará el

elogio de Italia, y preferirá esta a todos los países de Oriente, cuyas riquezas y producciones extrañas, legendarias, no podrían —dice él— ser comparadas con aquellas de la tierra itálica, que se adapta mejor que cualquier otra a la vida y a las condiciones de los hombres. No es indiferente acordarse de que esos países de leyenda eran precisamente aquellos que había querido conquistar Antonio.

Uno comprenderá mejor, en esas condiciones, que Virgilio haya elegido con gusto, al comienzo de la compilación de las *Églogas*, la figura del «joven» Octavio, cuyas ambiciones militares eran mesuradas. Durante todo ese período, Octavio permanece en Roma, donde se esfuerza por borrar las huellas de las guerras civiles. Él sabe —como lo había dicho y experimentado Cicerón— que la política romana se hace en Italia, en la misma Roma, entre la Curia y el Foro. Él aparece como el árbitro, el juez que, desde lo alto de su tribunal, dirime los litigios y confiere el derecho. Es en esta actitud como lo presenta la *Égloga* primera. La sentencia que pronuncia es doble: por una parte, otorga la libertad a Melibeo —el esclavo de Virgilio—, y, por la otra, confirma a Virgilio la propiedad de su tierra. Él lo hace implícitamente, lo hemos dicho: haciendo de Melibeo un liberto, le conserva su medio de existencia; lo confirma en su ventura.

Naturalmente, no sabemos exactamente la fecha de esta *Égloga*; no puede ser más que posterior a la restitución a Virgilio de sus bienes, aparentemente en el curso del año 40 a.C., pero nada nos dice que haya sido compuesta inmediatamente después de ese acontecimiento. Entonces, uno puede pensar que ello ocurrió en el año 39 a.C., un poco antes de la octava, dedicada a Polión. Puede ser que haya sido compuesta bajo la impresión de la paz de Misena, que, en agosto de ese año, había sido concluida entre los triunviros y Sexto Pompeyo, el hijo del gran Pompeyo, que continuaba en el mar y aguardaba refuerzos de Roma. En ese entonces, los exiliados regresaban, los proscritos del año 42 a.C., que no habían muerto, osaban reaparecer. Surgía una nueva esperanza de que la paz fuera restablecida, tal vez definitivamente. El «dios» presente, Octavio, podía y debía ser reconocido, más legítimamente que el lejano Antonio; por cierto,

este había pasado en Italia muchos meses del año 39 a.C., pero todos sabían que su pensamiento estaba vuelto hacia Oriente, donde su legado Ventidio Baso aseguraba, en su nombre, la defensa de las provincias de Asia y de Siria.

De este modo se encontraba acabada la colección de las *Églogas*,* para su primera edición, en el año 39 a.C., o tal vez al comienzo del año 38 a.C. Eso está de acuerdo con las indicaciones, que hemos evocado, de los comentaristas y biógrafos antiguos. Con todo, subsiste un desacuerdo: esos mismos comentaristas y biógrafos afirman que las *Bucólicas* fueron terminadas en un *triennium*. Ahora bien, nos ha parecido que la composición de la colección se extendió durante cuatro años, entre los años 42 y 39 a.C. Eso conduce generalmente a alterar el despliegue cronológico, del 41 al 39. Pero esa solución tiene el inconveniente de contradecir otra indicación, dada también por los mismos comentaristas antiguos: según ellos, Virgilio habría tenido veintiocho años cuando comenzó a componer las *Bucólicas*. Ahora bien, él espera su vigésimo octavo año entre el 15 de octubre del año 43 a.C. y el 15 de octubre del año 42 a.C. Uno ve que los testimonios antiguos se contradicen: si la edad de veintiocho años es exacta, ¡es necesario que el *triennium* haya sido, en efecto, un intervalo de cuatro años! Es necesario elegir pues entre ambos sistemas. Los argumentos que hemos presentado nos llevan a preferir el año 42 a.C. para el comienzo de Virgilio en la poesía bucólica. En efecto, la *Vida de Virgilio*, colocada por Donato a la cabeza de su *Comentario*, contiene ella misma esta contradicción; ella se explica probablemente por la idea, grata a Donato, de que las *Bucólicas* fueron escritas porque Virgilio quería dar las gracias a Polión cuando sucedieron las distribuciones de tierras a los veteranos de Filipos (octubre del año 42 a.C.), distribuciones que no comenzaron sino en el año 41 a.C. Pero esto es

* Esta primera edición es del año 39 a.C. o, tal vez, del año 38 a.C. y no incluía, por cierto, la décima bucólica que es del año 37 a.C. Es por esa causa que Paul Maury, «Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*», en *Lettres d'Humanité*, París, Les Belles Lettres, t. III, págs. 71-147, denomina a la última composición *églogue surnuméraire*.

olvidar que, desde el mes de noviembre del año 43 a.C., la *lex Titia* había reconocido a los triunviros, Antonio, Octavio y Lépido, el derecho de asignar tierras. Inclusive si, lo que no creemos, Virgilio no había tenido como motivo para componer sus bucólicas más que la preocupación por su patrimonio, ese motivo existía ya cuando Polión tomó el gobierno de la Cisalpina, bastante antes de la batalla de Filipos. Y ello habría sido bien tarde, en el año 41 a.C., para celebrar las apoteosis de César, más de un año antes de la proclama oficial que había designado a César como dios. Donato, o mejor Suetonio, que parece haber sido su fuente, en su *Vida de los poetas*, habría, tomando como punto de partida la batalla de Filipos, estimado que Virgilio no había podido emprender la composición de las *Églogas*, lo más temprano al año siguiente, y como la fecha de edición (fin del año 39 a.C. lo más temprano) le era conocida, deduce de esto que el trabajo habría estado terminado en un *triennium*. Pero no se ha percatado de que eso no está de acuerdo con un dato que se encontraba en otra parte, y que no podía resultar de un cálculo: tenía la edad de veintiocho años en el momento de sus primeros ensayos. Por esas razones preferimos la siguiente cronología:

42 a. C.: segunda, tercera y quinta *Églogas*.
41 a. C.: tentativas de una epopeya romana; séptima *Égloga*.
40 a. C.: sexta, novena, cuarta y primera *Églogas*.
39 a. C.: octava *Égloga*. Publicación de la primera edición.

Se trata de una hipótesis, por cierto, o mejor de la combinación de muchas hipótesis, entre ellas la identificación del Dafnis de la quinta *Égloga* con César divinizado. Se han propuesto otras cronologías: ninguna pretende ser, tampoco la nuestra, más que una reconstrucción a partir de datos inciertos. Con todo, uno no puede escapar a la necesidad de interrogarse sobre la sucesión de esos pequeños poemas, porque en la medida en que ellos eran leídos y circulaban en copias es que se consolidaba la personalidad literaria de Virgilio y que se definía, en primer lugar por él y luego por los «grandes» que

lo protegen, su misión en el mundo que advenía. Las *Églogas* no fueron jamás poemas confidenciales, destinados a un único gran personaje. Parece que muy rápidamente fueron representados en teatros en forma de mimos: un *cantor* declamaba el texto de estos (sin duda, como una declamación —el teatro, desde hacía largo tiempo, conocía *cantica* análogos, a mitad de camino entre hablar y modular—), y uno o varios actores lo representaban, danzándolo. El público romano gozaba con esos espectáculos. Es así como la *Égloga* sexta, aquella de Sileno, fue danzada en el teatro por una cierta *Lycoris** que fue amada por Marco Antonio y también por Cornelio Galo.

Ignoramos en qué momento las *Églogas* comenzaron su carrera teatral. Solo sabemos que, en la época en que Virgilio dividía su tiempo entre Roma y Nápoles, es decir, mucho después de la redacción de las *Bucólicas*, aquellas eran frecuentemente representadas ante el público en Roma, y obtuvieron un gran éxito hasta el punto (el testimonio viene de Tácito, en el *Diálogo de los oradores*, y hay gran probabilidad de que sea auténtico) de que los espectadores, habiendo reconocido al poeta en el teatro, un día en que allí se representaba una *Égloga,* se levantaron espontáneamente y le rindieron homenaje, como hacían para con el propio Augusto. Seguramente eso no se habría producido antes del comienzo del Principado, en el año 27 a.C., cuando Octavio recibió el nombre de Augusto; pero una popularidad semejante no se alcanza en un día y de ese modo nos percatamos de la marcha no solo de la gloria del poeta, sino también de su pensamiento.

* *Lycoris* (= Licoris) es el nombre griego con el que el poeta Galo alude a *Cytheris* —que era por otra parte el nombre artístico de Volumnia, una liberta que luego se habría dedicado al teatro—. Sobre la declamación o danza por parte de Licoris de esta *Bucólica*, R. Brasillac, *Présence de Virgile*, París, Plon, 1960, pág. 95, acota: «Un día, en el más grande teatro de Roma, ella declama *Sileno*; Virgilio estaba perdido en la multitud, oculto, inquieto. Alguien lo reconoce y lo señala con el dedo. Entonces, el público se levanta en su totalidad aclamándolo y los aplausos brotan del pueblo y del Senado, a través de las gradas del teatro. Él, enrojeciendo y estupefacto, no sabía dónde meterse. Era su primer encuentro con la gloria».

Si el público romano fue sensible a la estética de las *Bucólicas*, a su encanto, uno puede preguntarse cuál fue la razón de esto. Es poco probable que los espectadores de los juegos se hayan complacido en comparar eso que ellos exigían a los *Idilios* de Teócrito, en medir las habilidades del poeta latino en relación con su «modelo» griego, en una palabra, en juzgar, según críticas informadas y doctas, los refinamientos literarios del texto. Lo que les agradaba, uno puede imaginarlo, era la atmósfera a la vez realista y mítica que les proponía el poema danzado y representado. Es, por cierto, significativo que la única *Égloga* de la que los comentaristas antiguos nos han dicho expresamente que había sido representada haya sido la sexta. Una de las razones de esto es seguramente el hecho de que *Lycoris* (cuyo nombre reaparece en la décima) la haya danzado. Otra, probablemente, el carácter mismo de esta pieza, que desconcierta a menudo a los modernos. Si uno deja de lado los doce primeros versos, que son una dedicatoria a Alfeno Varo, y que podrían servir de libreto a un mimo, el resto del poema consiste en una serie de cuadros que unas veces se suceden rápidamente y otras se prestan a evocaciones más largas y al mimo. Al principio es la gruta donde duerme el viejo Sileno, aturdido por el exceso de vino bebido la víspera: dos pastores se aproximan y descubren al dios. Los pastores ya han visto a Sileno; ellos saben que él conoce cantos maravillosos, pero que no cantará más que —tal como ocurre con las divinidades proféticas, el viejo Proteo, por ejemplo— si se lo obliga a ello. Aquí, la violencia es ejercida a través de guirnaldas floridas, las mismas que ceñían la frente de Sileno en el banquete de la víspera. Todo es gracia sutil, ligada como esos lazos de flores, como los pasos de una danza: he aquí a la joven Egle, la ninfa de las aguas, insolente y provocativa; ella embadurna la frente y las sienes de Sileno, que lo tolera cómodamente (un gesto de sus brazos podría romper los lazos de flores), con zumo de moras. Sileno consiente prometiendo un canto, y los niños y la ninfa se sientan a sus pies. En tanto que él canta, todo el cuerpo del ballet —en el que figuran los faunos y los animales de la selva— danza al ritmo del poeta.

Las palabras de Sileno narran los comienzos del universo, la formación de los cuatro elementos primordiales, sin duda (como en Lucrecio y en Epicuro) a partir de los átomos, inertes por ellos mismos, y que no cobran vida más que en el movimiento de las combinaciones que los animan. La evocación de los primeros tiempos del mundo jamás deja de fascinar. A partir de aquí comienzan las escenas, al principio muy breves, alusivas, que recuerdan las leyendas procedentes de la mitología tradicional: el diluvio de Deucalión, el reino de Saturno (y la edad de oro), el suplicio de Prometeo, el rapto del joven Hilas por las ninfas de la fuente donde él recogía agua para los argonautas. Pero, de nuevo, la danzarina aparece —y son ahora quince versos, el cuadro más extenso, después de aquel que constituye el comienzo de la *Égloga*—, establece el decorado e introduce a los personajes: quince versos que permiten a la danzarina representar los extraños amores de Pasífae por un toro. El público gustaba de esos caprichos del deseo. Dos siglos más tarde, Apuleyo contará que un mimo evocaba los amores de un asno y de una mujer. Los mimos también representaban, a menudo, temas mitológicos, los mismos cuyas imágenes se veían sobre los relieves y las pinturas, y también en las escenas de los jardines, donde las estatuas reproducían historias legendarias, caza de Meleagro, juicio de Paris y otras miles que Ovidio recogerá en sus *Metamorfosis*. Hay allí eso que uno llamaría, en nuestro lenguaje actual, una «cultura», es decir, una manera de ver y de sentir, de pensar el mundo y de integrarse a él.

Después la escena cambia, de verso en verso. La *Égloga* evoca sucesivamente la carreta de Atalanta, que se deja distanciar porque pierde tiempo recogiendo las manzanas de oro que su pretendiente, Hipómenes, deja caer, de tanto en tanto, delante de ella. Solo un verso para esta imagen. Pero la danzarina puede bosquejar la escena, con un gesto, en tanto que el recitador demoraba sus palabras. Ocurre lo mismo para la metamorfosis de las hermanas de Faetón, desoladas por la muerte de su hermano, a quien Júpiter ha fulminado; su pena es tan grande que ellas se convierten en árboles, en alisos. Ovidio dirá álamos. Después viene otra escena, confiada, sin duda, a un

bailarín: la presentación de Galo al coro de las musas y de los poetas ilustres que rodean a Apolo. Otra presentación todavía, y es la de la hija de Niso, Escila, que se convierte en un monstruo marino (aquella que aúlla en el estrecho de Mesina y amenaza a los navíos que bordean la costa muy de cerca). Esta leyenda era danzada por la bailarina, y era ella también quien terminaba el espectáculo con la historia de Filomela haciendo comer a su marido Tereo la carne de su hijo, antes de ser transformada en golondrina.

De este modo, la mayor parte de esta *Égloga* está hecha de cuadros que evocan temas familiares a los «nuevos poetas», los mismos que Virgilio, lo hemos dicho, había tratado en sus primeros poemas. Son las historias de amor de las que había formado una colección un amigo de Galo, Partenio de Nicea, de quien se supone que había introducido en Roma la obra de Calímaco. La elección de los cuadros mitológicos en este poema dedicado a Galo, si bien no responde tal vez a piezas compuestas por este, como se ha supuesto, responde al menos a la estética de su poesía, donde lo maravilloso se alía con la pasión del amor. Virgilio está, podríamos decir, en el umbral de eso que llegará a ser, que ha comenzado a ser, con las obras del mismo Galo, el mundo de la elegía amorosa. Un mundo en el que no entrará más que con la décima *Égloga*, que él agrega como apéndice a las nueve *Bucólicas*.

Cayo Cornelio Galo, cuyo triunfo poético está en el centro del poema, es (nosotros diríamos según el orden de entrada en escena) el tercero de los amigos de Virgilio que, por su importancia política, figura entre sus protectores. La personalidad de ese Galo* es a la vez clara y

* Por orden de Augusto, la poesía de Galo fue silenciada. Empero, hace unos años, en Qasr Ibrim —una antigua fortaleza ubicada en Egipto, a unos 250 kilómetros al sur de Asuán—, el hallazgo de un fragmento papiráceo permitió recuperar unos pocos versos del delicado elegíaco. El hallazgo, transcripción y exégesis ha sido minuciosamente analizado por R. D. Anderson, P. J. Parsons y R. G. M. Nisbet («Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim», en *The Journal of Roman Studies*, LXIX (1979), págs. 125-155. Puede consultarse nuestra traducción y comentario en «Características de la elegía latina», en *Anales de Filología Clásica*, XI (1986), págs. 5-23.

por momentos, misteriosa.[3] Así pues sabemos que nació en una ciudad llamada Forum Iulium. Pero había allí varios lugares que tenían ese nombre. Unos querían que el lugar de nacimiento de Galo fuera Fréjus, en Provenza, otros preferían Frioul, otros, en fin, Voghera (en la Antigüedad, Forum Iuli Iriensium), en Cisalpina, entre Cremona y Milán. Era un poco mayor que Virgilio, de quien había sido condiscípulo (*condiscipulus*). ¿En Cremona? ¿En Milán? No lo sabemos. Él era de «bajo nacimiento», como el mismo Virgilio. Entre los dos jóvenes existía una amistad. Cuando Virgilio lo nombra, lo hace con un acento de intimidad que no existe cuando se dirige a Polión.

En tanto que Virgilio seguía el camino que hemos mencionado, Galo se enrolaba en una carrera que adivinamos mal. Durante los años en que Virgilio vivía en Nápoles junto a Sirón, Galo parece ser que permaneció en Roma, vinculado a Polión, y existen algunas razones que hacen pensar que frecuentaba la casa de Cicerón. Sin ninguna duda, había debutado en el Foro como abogado, y después había conquistado alguna distinción como poeta, puesto que, lo hemos mencionado, Partenio de Nicea le había dedicado su colección de *Pasiones de amor*. Galo, en ese momento, se encontraba entre sus veinte y treinta años. Y es durante esos años que él compone los cuatro libros de sus amores por Licoris —llamada también Cytheris y cuyo verdadero nombre era Volumnia, puesto que era una liberta de Volumnio Eutrapelo, un rico romano que Cicerón conocía y junto a quien él cena, en una noche memorable, estando también Volumnia.

Volumnia fue amante de Antonio, de Bruto (el asesino de César), de Cornelio Galo, y, sin duda, de muchos otros cuyos nombres no nos han llegado. Ella era una actriz de mimo (el único género en el que podían actuar las mujeres), y no tenía ninguna reputación que perder. Los hombres que la amaban no tenían pues por qué dolerse cuando ella abandonaba a alguno para unirse a otro. La etiqueta amorosa de ese tiempo quería que los celos, en un caso semejante,

3. Véase J. P. Boucher, *Gaius, Cornelius, Gallus*, París, 1966.

fuesen un signo de mala educación. La relación de Volumnia con Antonio había sido famosa; ella lo acompañó en sus viajes, formaba parte —junto con algunas otras— del cortejo oficial: nos lo cuenta Cicerón. Pero eso fue en el año 49 a.C., durante la guerra civil, o cuando, algunos años más tarde, Antonio se va a España para reunirse con César, o todavía en el año 43 a.C., después de la derrota de Antonio en Módena, ¿cuando él se refugia en la Galia? Bosquejar la cronología de esos amores es más dificultoso que establecer la de las *Bucólicas*. Solo sabemos que un día Volumnia abandona a Galo y se va con un oficial junto al ejército que protegía la frontera con la Germania. Esta traición, así fue considerada, provoca un profundo dolor en Galo —Virgilio nos lo garantiza en la décima *Égloga*— y se traduce en poemas: los cuatro libros de *Amores*. Al menos, si uno quiere reconstruir de este modo los acontecimientos de los que ignoramos lo esencial. Es muy posible que las primeras elegías de Galo hayan sido poemas sobre un amor feliz, y los poemas angustiantes no habrían formado más que una pequeña parte del libro. Galo no era solamente poeta. Fue también soldado. Quizá comenzó sirviendo a César: el fragmento papiráceo al que hemos aludido indica que había compuesto un poema a la gloria de César en el momento en que aquel preparaba una expedición contra los partos, es decir, hacia el año 45 a.C. Después de los *idus* de marzo, se encuentra naturalmente en el bando de los cesarianos. Puede ser que haya seguido a Polión en el gobierno de la Bética. Y en todo caso, figuraba, muy probablemente, en su *cohors praetoria*, su estado mayor, cuando en el año 43 a.C. Polión se convirtió en gobernador de la Galia Cisalpina.

Esta vinculación —esta vez política— de Galo con los partidarios de César lo acerca a Virgilio y de ese modo uno se sorprenderá menos de que este haya celebrado al dictador asesinado identificándolo con Dafnis. Durante algunos meses, Antonio y Octavio aparecen como los dos herederos legítimos de César, y tanto los políticos como los poetas no tuvieron más que elegir. Hemos visto que Polión, cuando se produjo la ruptura entre los dos triunviros, se colocó del lado de Antonio. Parece que Galo, en cambio, prefirió a Octavio, en

circunstancias y en condiciones que ignoramos. Inclusive aquí el paralelismo con Virgilio es sorprendente. Así como las *Bucólicas* se inician con un Octavio «en actitud imperial», de igual modo encontramos a Galo en el ejército de Octavio, durante la campaña de Accio. *Praefectus fabrum* (dirigiendo el cuerpo de ingenieros, pero, de hecho, jefe del estado mayor) del ejército de Octavio, participa eficazmente de la toma de Alejandría, y es quien se convertirá en el primer prefecto de Egipto. Continuará en calidad de tal hasta su desgracia y muerte en 27-26 a. C.

¿Virgilio se había convertido en partidario de Octavio bajo la influencia de su amigo Galo? Es posible. Pero existían, quizá, razones más decisivas. Hemos ya mencionado una de ellas: el sentimiento según el cual el joven Octavio, por la misión que le había sido reservada en el triunvirato, aparece como aquel que debía ser llamado para preservar la paz, y para restituirla a esa tierra italiana a la que Virgilio estaba tan profundamente arraigado. La sensibilidad «epicúrea» del poeta lo inducía por cierto en ese sentido. Otra razón, más hipotética, podría buscarse en la misma estética de Virgilio: Octavio simbolizaba un mundo nuevo, un mundo rejuvenecido. En el año 43 a. C. Octavio tenía veinte años. Y esta juventud no hacía más que aludir a aquella que parecía inherente a todos los reyes de Oriente, una juventud «oficial» tal como nos la testimonian sus monedas. La imagen del «joven» Alejandro, que atormentaba entonces al espíritu de César y le era como un reproche, no podía dejar de estar presente en el de Octavio y también en otros de entre sus contemporáneos. Uno recuerda la visita que Octavio hizo a la tumba de Alejandro cuando ingresó en Alejandría: él quiso tocar, con su mano, el rostro momificado (¡lo que trajo aparejado quebrar una parte de la nariz!); y cuando se le ofreció mostrarle también las tumbas de los Ptolomeos, respondió que «el había ido a ver a un rey, y no a cadáveres».

Ese sentimiento de renovación, traído por un príncipe joven, venía a llenar la espera de un «nuevo siglo», ya expresada por el mismo Virgilio en la cuarta *Égloga*. Lo que debe pensarse sobre la realidad disimulada por el poeta detrás de las palabras de ese extraño poema,

cualquiera que sea la personalidad del niño (si es uno de estos) cuyo nacimiento anuncia el retorno progresivo de una edad de oro,* todo el conjunto es, según se pone de manifiesto, la expresión de un maravillarse delante del alba de un siglo renovado. Las viejas manchas se borran, una a una. Restan, sin embargo, algunas: los navíos se aventuran a la mar, habrá inclusive expediciones lejanas y otro Aquiles será enviado contra otra Troya. En el año 40 a.C. esas predicciones debían ser claras: no podía tratarse más que de Antonio y de sus proyecciones de expedición en Oriente. Pero esas aventuras lejanas no son más que restos «de la antigua malicia» (v. 31). La verdadera felicidad de ese siglo consistirá en el hecho de que cada uno permanecerá en su sede, sin tener necesidad de atravesar los mares para adquirir todas las riquezas del mundo. Virgilio, desde ese momento, estaba preparado para preferir a Octavio, que no tenía entonces más que veintitrés años. Antonio tenía unos veinte años más. Pertenecía, decididamente, a la «antigua malicia».

A menudo se ha insistido en que los «nuevos poetas» eran en general partidarios de César. Catulo, sin duda, había comenzado por atacar al dictador, pero se había reconciliado con él después de los grandes triunfos: el cruce del Rin y el desembarco en Bretaña. Los nuevos poetas no podían más que ser atraídos por la gloria. Pero ellos lo estaban también por la promesa de un régimen político que asegurara la paz y les permitiera sus ocios. Ese sentimiento, que uno discierne desde la primera generación de los «nuevos poetas», será pronto expresado, con mayor nitidez, por el «joven» Tibulo, enemigo decidido de las guerras y de las conquistas. Ya Cicerón reprochaba a esta escuela el romper con la tradición poética romana, aquella

* P. Grimal ha desarrollado el tema de la edad de oro en Virgilio en otros trabajos; así por ejemplo, respecto de la cuarta *Bucólica* se ocupó en la conferencia «Virgile en face de la philosophie» ofrecida en el Teatro Municipal General San Martín, de la ciudad de Buenos Aires y publicada en las Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Buenos Aires, 1982, especialmente, pág. 12 y ss. En cuanto a la edad de oro en la *Bucólica V*, puede verse «La V[e] Églogue et le culte de César», en *Mélanges Ch. Picard*, RA 1949, págs. 406-419.

de Ennio. Ennio se identificaba con la vieja república, orgullosa de sus generales cubiertos de polvo y de sudor; los versos de los *Anales* le parecían a la par rígidos y salvajes. La «nueva poesía» tenía otras ambiciones; se preocupaba más por la belleza formal, tenía el culto de la perfección, ¡se apasionaba por una poesía que no sirviera para nada! Lo mismo había ocurrido con los alejandrinos, sus modelos, que habían prosperado a la sombra de sus reyes. Sus poemas no tenían otra función que la de adornar el siglo del soberano. Así como Calímaco, el jefe de la escuela de estos poetas alejandrinos, había roto con Homero y la tradición del «poema extenso», del mismo modo los discípulos romanos rehusaban, y debían rehusar todavía durante largo tiempo, las epopeyas que retomaban temas nacionales, tales como los habían tratado Nevio y Ennio. Puede deducirse de esto que los «nuevos poetas» tendrían, *a priori*, simpatías por una monarquía naciente, que ya discernían. Una monarquía joven, para ese mundo renovado.

Pero, muy pronto, los poetas de esta generación descubrirían que, en tanto que poetas romanos, ellos no podían desinteresarse de la ciudad. En tiempo de Calímaco, el reino de Egipto estaba sólidamente gobernado por príncipes llegados al poder por las armas y que habían encerrado al país en el ámbito de una administración que no dejaba nada al azar. El país estaba, naturalmente, en paz. Roma, por el contrario, la buscaba. La edad de oro allí no era espontánea. Convenía entonces trabajar para su advenimiento. Tal es sin duda la razón profunda que hace que Virgilio ponga la *Bucólica* al servicio del Estado, no contentándose más con tratar temas inocentes, como aquellos que uno encuentra en la *Appendix*. Poesía y elección política no podían estar separadas. Y, en el curso de esos «grandes años» que precedieron a Accio y siguieron inmediatamente a la victoria —años decisivos para Roma y también para Virgilio—, surge con evidencia que solo Octavio respondía a las aspiraciones del nuevo siglo. Uno recordará que en otros dominios, además de la poesía, comienza, bajo el impulso del joven príncipe, una gran obra de renovación. Numerosas construcciones fueron emprendidas en la Ciudad que,

hasta ese entonces, presentaba una imagen avejentada. Las guerras civiles habían impedido remozarla. Octavio, mientras Antonio guerreaba en Oriente, quiso modernizarla; confía ese cuidado a su amigo y consejero Agripa, quien acepta esta tarea, aun cuando había sido cónsul, dado que se reservaba generalmente la atención de los monumentos públicos y del urbanismo a los magistrados menores. Se conoce la frase por la cual Octavio, convertido en Augusto, asume los resultados de esta política, diciendo que había encontrado una ciudad de ladrillo y que la dejaba de mármol.

El ideal que anima a esta generación es el de la gloria: gloria de una ciudad convertida en magnífica, gloria de las obras de arte que se multiplicaban, sobre los nuevos emplazamientos públicos, bajo los pórticos, alrededor de los templos dedicados a las divinidades que protegían a los Julios: Venus, César divinizado, y, sobre todo, Apolo, honrado entonces más a menudo como dios de la lira y de los poetas que como arquero divino. La gloria poética no podía estar ausente en esta Roma renovada. El patronato de Apolo que reclamaba Octavio era la garantía de esto. Un amigo de Octavio, Mecenas, también poeta, y en algún aspecto discípulo de los «poetas nuevos», iba a velar por esto. Pero ya los primeros rayos de esta gloria habían comenzado entonces a brillar. Y este ideal de gloria aproximaba a Roma a las grandes ciudades del Oriente helenizado que ella al principio aspiraba a igualar, y después, por cierto, a sobrepasar. Ella había adquirido en el curso de los siglos la suficiente gloria militar como para no experimentar la necesidad de extraer beneficio de esto. Quedaban otras glorias que no podían ser conquistadas más que en la paz; la gloria de la belleza, bajo todas sus formas, porque ella es «conveniente»: las dos nociones se confunden, en el vocabulario latino, inextricablemente. La belleza (*decus*) conviene (*decet*), ella pertenece a lo humano, de lo cual es una excelencia: la *dignitas*. Cicerón, unos treinta años antes, había inventado una divisa muy semejante, palabra de orden de la sociedad aristocrática que detentaba el poder en la República declinante, y para la cual la *dignitas* era el valor por excelencia. César se decidirá a iniciar la guerra civil porque él quería de-

fender su *dignitas*, y sus soldados lo apoyaban. Cicerón había formulado este ideal, que era para él *otium cum dignitate*, una fórmula que uno puede traducir, muy aproximadamente por «la paz en el honor» o mejor «la libertad unida a la consideración». Esta «consideración» es doble: es a la vez aquella de la que se beneficia la ciudad victoriosa frente a los otros pueblos y, en el interior de ella misma, aquella de la que están rodeados los hombres que la componen, cada uno según su rango. La *dignitas*, para un romano, es eso que provoca respeto en razón de una preeminencia reconocida, justificada por las «virtudes» (*virtutes*, «las fuerzas») que pertenecen, por naturaleza, a todo ser humano libre de violencia. En este ideal, doble, en el que se unen los valores tradicionales del espíritu romano y algunos conceptos elaborados por los filósofos, los hombres de la generación que siguió a aquella de Cicerón, Octavio, Mecenas, Virgilio y otros, van a inspirarse y a esforzarse por realizarlo. Roma, la primera, afirmará su *dignitas* eminente, entre todas las ciudades. Ella será la primera, la urbe, la Ciudad por excelencia. Mucho antes de la edilidad de Agripa, Virgilio, lo sabemos, había afirmado esta primacía de Roma en la primera *Égloga*. La sola *dignitas* de Roma convoca a la veneración y al asenso.

De ese modo Virgilio se encontraba arrastrado hacia la monarquía. Hemos dicho cómo lo prepararon para ello sus años epicureístas. Provinciano, cisalpino, sin pertenecer a la República, que había —se pensaba— perecido definitivamente con Catón, Cicerón y Pompeyo. Entre los dos amos posibles del mundo que estaba en trance de nacer, entre los dos herederos de César, él eligió a Octavio. Experimentaba las mismas urgencias que aquel y que los hombres que lo asistían y aconsejaban. Si él, en efecto, dedica sus *Églogas* a Octavio, del mismo modo que lo hemos dicho, no es porque Octavio aparezca (ya, y, en alguna medida, anacrónicamente) como el vencedor, sino porque simboliza todo eso que desea Virgilio, eso de lo que él espera el advenimiento. No marcha en favor de la victoria, contribuye a asegurarla.

No sabemos exactamente en qué circunstancias Virgilio se convirtió en el amigo y protegido de Mecenas. Solo sabemos que en el año 37 a.C., cuando Mecenas se trasladó a Tarento para encontrarse con Antonio, Virgilio lo acompañaba con otros poetas, y especialmente Horacio, que ha dejado en una *Sátira** la narración de ese viaje. Es cierto que sus relaciones habían comenzado entonces desde hacía cierto tiempo, puesto que —y es Horacio quien nos lo enseña— Virgilio había, aparentemente en el año 38 a.C., presentado a aquel a Mecenas.

¿Quién era Mecenas, llamado a desempeñar un papel tan considerable en la vida y, sin duda, en la obra de Virgilio?[4] Unos diez años mayor que Octavio, pertenecía a una familia de ricos caballeros, de origen etrusco, que vivía en Arretium (Arezzo), en el alto valle del Tíber. Su madre era de ascendencia real. Desde hacía dos generaciones al menos, los hombres de esta familia habían desdeñado solicitar magistraturas en Roma. Preferían llevar una vida tranquila en sus tierras. Mecenas permanecerá fiel a esta tradición, no habiendo querido jamás convertirse en senador y contentándose con el rango de caballero. Lo que no le impedirá una actuación considerable en las intrigas que permitirán el ascenso de Octavio e inclusive ejercer en Italia un poder absoluto, sin título oficial, durante los períodos en que Octavio estaba alejado de Roma, por ejemplo durante la guerra contra Antonio en el año 31 a.C.

A menudo uno recuerda el género de vida y los gustos de Mecenas; con frecuencia se los ha opuesto a otro consejero y «ministro» de Augusto, Vipsanio Agripa, hombre rudo, soldado, compañero de Octavio inclusive antes de la muerte de César. Mecenas, por su parte, es esencialmente un diplomático, un personaje refinado, elegante, que huye de la multitud, eligiendo una existencia epicúrea, colocando por encima de toda cosa el placer de vivir, escribiendo versos en un estilo extraño, extraordinariamente retórico; él mismo muy in-

* *Sermones* I 5. *Ad hoc*, véase A. García Calvo, *Virgilio*, Madrid, Ed. Júcar, 1976, pág. 9 y ss.

4. J. M. André, *Mécène. Essai de biographie spirituelle*, París, 1967.

fortunado en su vida privada, en la que debía soportar los malos ratos de una esposa caprichosa, Terencia, quien, en resumen, lo engañaba —quizá con el mismo Octavio—, y buscaba en el lujo y en la compañía de poetas, consuelos inciertos. Muy rico, por los bienes familiares, enriquecido inclusive por las proscripciones y los beneficios de la guerra civil, se hizo construir, sobre el Esquilino, un palacio rodeado de jardines. El terreno utilizado en esa circunstancia era un antiguo cementerio, donde estaba enterrada gente humilde. Mecenas hizo llevar enormes cantidades de tierra para sanear la región, y el parque de las Esquilias, con sus bosquecillos, sus aguas corrientes, sus pabellones decorados con frescos, pronto se convirtió en muy célebre. Es allí donde él amaba buscar el sueño, al son de música lejana ejecutada por músicos disimulados en esos boscajes. Mecenas se nos presenta como el componente epicureísta del pensamiento de ese tiempo. Nos ofrece todos los aspectos de la vida epicureísta: los jardines, el alejarse de todo compromiso público, el gusto por permanecer oculto («oculta tu vida» es un precepto de esta escuela), el sentido de la amistad, la delectación del instante. Uno imagina, leyendo algunos fragmentos que subsisten de su obra literaria (en su mayor parte, fragmentos poéticos), fórmulas de Horacio y, naturalmente, el *carpe diem*,* esta invitación a desprenderse cada día del tránsito de las horas, a liberarse del temor y de la esperanza. Con todo, en un punto, Mecenas no se comporta como discípulo de Epicuro. Séneca cita de él, indignándose por ello, versos que suponen un temor incoercible a la muerte: «Paralízame la mano, paralízame la pierna, conviérteme en despojo, sacúdeme mis dientes: tan largo tiempo cuanto la vida subsiste, está bien; aunque deba estar sentado sobre un tronco agudo, consérvamela». Como ignoramos de qué manera era presentada esta plegaria, no podemos extraer de ella ninguna conclu-

* *Carmina*, I 11, 8 «coge el día presente». En la literatura latina es Horacio quien bosqueja el concepto de *carpe diem*. El mismo reaparecerá en el Renacimiento. Por oposición, el teocentrismo medieval sustenta el *Ubi sunt*?, ¿Dónde están?, que aparece con harta frecuencia en la literatura didáctico-moralizante de la Edad Media.

sión segura concerniente a su autor. Sin embargo, puesto que Séneca, que podía leer el poema completo, cree que el mismo expresa los verdaderos sentimientos de Mecenas, nada tal vez nos impide pensar que aquel no vivía verdaderamente el epicureísmo, que no aceptaba de este todas sus implicancias, prefiriendo, contrariamente a Epicuro, «los placeres en movimiento» a «los placeres en reposo», quizá porque él se desesperaba al no alcanzar jamás la ataraxia. Mecenas fue, tal vez, en ese siglo, el hombre del «divertimiento», semejante al cuadro que Séneca trazara en su diálogo *Sobre la tranquilidad del alma*, de un alma abandonada a sus deseos insatisfechos y sin encontrar reposo ni en la acción ni en el retiro. A los ojos de Séneca, Mecenas era un espíritu brillante, enriquecido por múltiples dones, pero fue «pervertido» por el exceso de su prosperidad. Y es cierto que el Mecenas que podemos imaginar por los testimonios antiguos es sobre todo el amigo de Augusto, el consejero que recoge los frutos de la victoria. Para retomar una idea familiar a los romanos, él no supo usar con moderación la buena fortuna. Pero uno puede pensar que los años que precedieron a la victoria de Accio lo obligaron a participar en los esfuerzos de sus amigos y desplegar una energía que, más tarde, rehusará. Debe también trabajar no solamente para el éxito de las mil luchas solapadas que constituían entonces lo esencial de la vida política, sino reflexionar sobre el tipo de gobierno que convendría establecer una vez que Octavio se convirtiera en el único amo.

Un capítulo célebre de Dión Casio (del libro LII de su *Historia*) nos muestra un debate, instituido por Octavio, después de Accio, entre Mecenas y Agripa. El segundo aconseja restituir el poder al Senado y al pueblo. Mecenas, por el contrario, es partidario de la monarquía. Y, muy curiosamente, reencontramos, en sus palabras, como el eco del tratado de Filodemo sobre el *Buen Rey*. Él insiste, como aquel, en el rol esencial que deben desempeñar los «consejeros del príncipe». En resumen, el programa que él traza anuncia, con una extraña precisión, la organización política y administrativa del Principado, y es evidente que Dión ha colocado, entre los consejos dados por Mecenas, medidas que no fueron tomadas más que

largo tiempo después, y que se trata, en gran medida, de una predicción hecha a la luz de los acontecimientos. Pero es muy verosímil también que uno encuentre, en ese largo discurso, elementos que remontan al mismo Mecenas y a una política de inspiración epicureísta, en particular en cuanto a las precauciones tomadas contra las disensiones internas y todas las tentativas de rebelión. Mecenas es particularmente sensible al efecto de la envidia (*invidia*) que acarreaban las diferencias de rango, de fortuna, etcétera, en la sociedad. En eso él se revela discípulo de Epicuro. Otro aspecto muy remarcable es el rol que reconoce a la educación y a la cultura intelectual: «Son —dice— los ignorantes y aquellos que no son dueños de sus pasiones las personas de quienes debe desconfiarse, porque esos seres pueden estar gustosamente impulsados a cumplir no importa qué acciones, las más vergonzosas y las más abominables, primero contra ellos mismos, luego contra los semejantes; en tanto que esos que han sido bien educados e instruidos no decidirán jamás a mostrarse injustos respecto de los otros, y, menos todavía, hacia aquellos que les han hecho el don de esta educación y de esta instrucción» (LII, 26, 6).

Esta idea está extraída evidentemente del optimismo helénico, que quiere que «no se sea malo voluntariamente», y que basta discernir claramente el bien para conformarse con él. Pero hay más aquí que uno encuentra también en todas las grandes escuelas filosóficas. Los jóvenes instruidos de ese modo llevarán una vida conforme a su *dignitas* —a su riqueza, a la nobleza de su nacimiento, a los talentos de los que han hecho gala—, esa *dignitas* de la que hemos visto que era uno de los valores esenciales de la sociedad romana.

Tales eran, tal vez, las ideas políticas de Mecenas, tales, en todo caso, podían ser en ese aristócrata que Horacio, convertido en su amigo, no titubeaba en saludar, al comienzo de su colección de *Odas*: «Mecenas, nacido de antepasados reales... —*Maecenas atavis edite regibus*— ...». ¿Horacio lo habría hecho si él no hubiera sabido que Mecenas era sensible al prestigio de la idea real? Empero, experimentado en política, Mecenas era consciente de que esta monarquía, que él se esforzaba en establecer al servicio de Octavio, de ninguna

manera debía parecerse a la tiranía que denunciaba Agripa en el curso de este mismo debate, si uno cree a Dión Casio. Ella debía ejercerse con moderación, respetar las jerarquías tradicionales, confiar a cada clase de la sociedad las tareas que le vienen del pasado o que ella podía asumir eficazmente. Era necesaria una monarquía disfrazada, precisamente eso que quería Octavio, ese rey sin título, que inventa (puede ser que con la ayuda de Mecenas, que lo inspira) un régimen nuevo, con el que algunas veces habían soñado los filósofos, pero que, hasta ese momento, no había alcanzado a nacer.

Lo que entrevemos de las ideas políticas de Virgilio respecto de ese momento nos permite pensar que él participaba de las de Mecenas y no de las de Agripa. Hemos dicho ya las causas profundas que, desde largo tiempo, las habían determinado. La influencia de Mecenas las confirma. Hemos evocado el pasaje célebre de las *Geórgicas,* en el que la ciudad de las abejas ofrece un ejemplo de monarquía, de la que el poeta dice que no podía haber sido inspirada más que por el mismo Júpiter. Ahora bien, es digno de mención que esta página haya sido escrita un poco antes del tiempo en que Dión Casio ha colocado la disputa de Agripa y de Mecenas, es decir, durante los meses que siguieron a la batalla de Accio. Es cierto que en ese momento Virgilio está del lado del segundo. El motivo profundo que —dice él— anima a las abejas, «la gloria de hacer nacer la miel» (*generandi gloria mellis*, v. 205), recuerda el sentimiento de la *dignitas* que, según Mecenas, es el motor de la vida política. Ni la abeja ni el ciudadano que viviera bajo la monarquía de la que Mecenas traza el cuadro concebirán otra recompensa que esta «gloria», pero ella basta. De la misma manera, Filodemo, en el *Buen Rey*, insiste en la necesidad para el soberano de honrar, a través de distinciones honoríficas, a esos seres que llegaran a ser ilustres. Montesquieu* no tenía necesidad de referirse a las monarquías feudales para descubrir el rol que juega la gloria en el gobierno de uno solo; él encontraba lo esen-

* Las ideas de Montesquieu a las que alude Grimal están vertidas en *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (París, 1879).

cial de su tesis en los versos de Virgilio. Pero ya —y Montesquieu lo sabía bien— la República romana, donde la institución del triunfo desempeñaba un rol tan grande, semejaba una monarquía en la medida en que allí se tenía muy en cuenta la *dignitas*. Y la monarquía augustea —quizá bajo la influencia de Mecenas— supo reservarse los medios de conferir a los diferentes órdenes y a las personas los «ornamentos» que les valdrían un grado eminente de consideración. Augusto conserva las magistraturas tradicionales de la República del consulado, la pretura, etcétera) vaciándolas, poco a poco, de su contenido real; por ejemplo, multiplicando, cada año, los cónsules, no ejerciendo el poder cada uno de ellos más que durante solo una parte del año. De ese modo el número de los viejos cónsules (los «consulares») se ve aumentado; los honores se conferían en gran cantidad, sin peligro para el príncipe. Del mismo modo, cuando quita a los generales el derecho de celebrar un triunfo, no hace más que reservar —solo para los que habían conseguido victorias notables— el derecho a enarbolar los «ornamentos triunfales», la toga bordada en oro, la corona de laureles y las otras insignias de la dignidad propia de los «triunfadores». El Imperio debía multiplicar esas ceremonias magníficas cuyo recuerdo se conserva durante largo tiempo y se convierte, con el curso de los siglos, en inseparable de la «grandeza romana». El ceremonial y las vestimentas suntuosas de los emperadores y de los dignatarios del Bajo Imperio no son más que la herencia, desarrollada al extremo, del boato soñado por Mecenas.

Esta atmósfera de magnificencia la encontramos en la *Eneida*, con la imagen que se nos presenta del «rey Eneas», rico por los tesoros de Troya, ofreciendo a los huéspedes que lo reciben, y en primer lugar a la reina Dido, los regalos dignos de ellos. A Dido, por ejemplo, le ofrece tejidos preciosos bordados en oro, un collar de perlas, una diadema de oro con perlas incrustadas. Todo eso, sin duda, está de acuerdo con la tradición homérica, pero Virgilio toma cuidado en insistir en ello diciendo que esta profusión de riquezas se explica por el hecho de que Eneas es frigio. Cada uno sabe que Oriente, desde todos los tiempos, ha sido pródigo en tales cosas. Pero eso era contra-

rio a la tradición romana, a esta costumbre de los antepasados (el *mos maiorum*), enemiga del lujo y que predicaba la austeridad como una virtud. Augusto mismo se contenta, durante toda su vida, con una casa modesta, un poco vieja, y su honor llega al punto de no usar más que las túnicas cortadas por su mujer o por su hija. Pero él no podía impedir que el lujo se desplegara. Hemos visto que inclusive lo alentaba. Y, en torno a él, sus amigos, Mecenas el primero y otros como Vedio Polio, se complacían en vivir en medio de una aparatosidad digna de reyes de Oriente. Roma se encuentra en un momento difícil: afluyen allí las riquezas y, al mismo tiempo, se desea que los romanos las usen lo menos posible. Eso no impide que el sentimiento general reconozca la necesidad, para la misma *dignitas* de Roma, y su prestigio en comparación con los aliados, de otorgar al pueblo-rey, y en primer lugar a sus amos, un decoro magnífico.

El retrato que Virgilio traza de Eneas tiene en cuenta esos sentimientos complejos: cuando muestra al héroe, en Cartago, cumpliendo las funciones reales que le ha delegado Dido y presidiendo las construcciones que deben hacer de Cartago una gran ciudad (tarea, la hemos visto, cumplida algunos años más tarde por Agripa, por cuenta de Octavio), le da, como conviene a un rey de la leyenda heroica, una espada incrustada de jaspe y un gran manto de púrpura, con una trama de oro, que le llega hasta los pies. Pero agrega que esos son los regalos de la «rica Dido» y que la reina ha tejido ella misma el manto (como Livia tejía las túnicas de Augusto): los recuerdos de los tiempos homéricos se mezclan aquí a un ideal romano de simplicidad familiar y, al mismo tiempo, al boato inseparable de la condición real. Es así como Augusto, nos cuenta Suetonio, vivía, por cierto, en la modesta casa del Palatino, pero, cuando debía hacer evidente a algún embajador oriental su verdadera *dignitas*, pedía prestado el «palacio» de uno de sus amigos o inclusive el de alguno de sus libertos, que no se imponían la misma ley que él. Parece que los tres primeros personajes del régimen se hubieran distribuido los roles en el seno de esas contradicciones, tomando Octavio, al menos después de Accio, aquel de *pater familias* —convertido en padre

de la patria—; Agripa, aquel del militar cuya única satisfacción es llevar las legiones a la victoria y proponiendo ¡que todos los tesoros artísticos poseídos por particulares fuesen confiscados y puestos a disposición del pueblo! En cuanto a Mecenas, hemos visto cuál fue su rol. Había tomado por su cuenta los ornamentos de la vida, entre los cuales, en primer lugar, la poesía.

La concepción tradicional, que hace de Mecenas una suerte de «ministro de cultura», movilizando los talentos de hombres como Virgilio, Horacio, Vario y de otros al servicio del nuevo régimen, proponiéndoles temas a tratar, recompensándolos, haciendo de estos sus amigos y dándoles dinero: esta concepción es demasiado ingenua. Se puede pensar, en efecto, que esos hombres que se agrupan en torno a Mecenas lo hacen porque ellos encuentran en él una concepción de la vida y del arte que es, desde hacía largo tiempo, la de ellos. Y si ellos contribuyeron, si no a establecer, al menos a hacer aceptar el «nuevo régimen», es porque aquel respondía a sus aspiraciones y, al mismo tiempo, porque Roma tenía necesidad de que se le confirmara su *dignitas*, también en ese dominio. El patriotismo romano conoce entonces una gran mutación: saliendo de las tinieblas de la guerra civil, pide que se lo aclare.

Las relaciones de Virgilio con Mecenas parecen haber comenzado hacia el año 39 a. C., es decir, en el momento en que fueron publicadas las *Églogas*, en su primera edición. Uno puede suponer que Virgilio debió a esos poemas el convertirse en el amigo del compañero de Octavio. Quizá Cornelio Galo intervino en ese asunto. Quizá Mecenas temió un instante que el poeta, en el séquito de Polión, se dejase atraer por Antonio, temor muy vano como lo prueba la primera *Égloga*. Es más probable que él comprendiera que, en las *Bucólicas*, donde el juego alejandrino, con sus gracias y sus convenciones, poco a poco había llegado a ser serio, Virgilio contribuía a dar forma a las aspiraciones profundas no solo de los romanos, sino de todos esos italianos sobre los que Octavio quería apoyarse. Esta política, en auxilio de la cual venía el poeta, no concluirá más que seis o siete años más tarde, cuando, de ese modo, le escribe Augusto en el cuadro que traza de su obra, la

«Italia entera me presta juramento, espontáneamente, y me reclama por jefe en la guerra en la que fui vencedor en Accio», pero ella había sido concebida, por cierto, mucho antes, en un tiempo en que estaba claro que el poder no podría ser compartido durante largo tiempo entre dos triunviros. Italia era, cada vez con más claridad, una entidad en la cual ocurrían los mismos problemas humanos y nacían las mismas esperanzas. No era indiferente que un poeta cuyos versos eran recogidos en el teatro por los aplausos de todo el público propusiese la imagen, semirrealista, semisoñada, de una Italia arcádica, a la cual la protección del «bienhechor Dafnis» brindaría la paz bucólica.

Las *Églogas* aparecieron en el año 39 a. C. bajo su primera forma. Ellas no se olvidaban ni de la guerra de Módena ni de la de Perusa; pero se estaba todavía en la euforia que habían aportado, paso a paso, la paz de Brindisi y la de Misena que, en agosto de ese año, fue celebrada —lo hemos señalado— con Sexto Pompeyo. El momento era propicio para publicar una colección que comenzara con la imagen de un Octavio «en calidad de majestad». Pero solo los últimos meses del año 39 a.C. fueron días de paz. Desde los comienzos del año 38 a.C. los combates reaparecieron. Sexto Pompeyo no respetó los términos del tratado y las fuerzas de Octavio, que se le opusieron, sufrieron graves reveses. De nuevo el pueblo romano temía el hambre. Después, a despecho de los éxitos llevados a cabo en Oriente por los generales de Antonio, a comienzos del año 38 a. C., nuevas inquietudes llegan de Siria, a la que amenazaban los partos. Los acontecimientos brindaron un mentís evidente al optimismo de Virgilio. Es sin duda en ese momento (otras opiniones se fundan en otra cronología; son a menudo anticipatorias e, incluso aquí, nuestra reconstrucción es, en parte, hipotética, pero nos parece que los argumentos que la autorizan permanecen, a pesar de todo, más valederos) que otro poeta, Horacio Flaco, nuestro Horacio, lanza un grito de alarma, con el *Epodo XVI*: las guerras fratricidas no terminarán jamás; los romanos expían el crimen de Rómulo, que mató a su hermano Remo, en los inicios de la Ciudad; ella es maldita; es necesario abandonarla; las fieras llegarán a errar en sus ruinas. Un solo camino se abre: tomar

el mar, partir, en dirección al poniente. Allí se encuentran las islas Afortunadas, en donde reina la verdadera edad de oro, que no es el sueño ilusorio de la cuarta *Égloga*, jamás realizable en la Roma maldita de los triunviros. Es tomar la contrapartida de las *Bucólicas* y, si no provocar una polémica, al menos proponer un diálogo.

Es poco creíble, como se sostiene a menudo, que el poema de Horacio haya sido compuesto primero. Eso significaría que las *Bucólicas* en su totalidad serían la respuesta de Virgilio al *Epodo*. Hipótesis altamente improbable porque se encuentran en él muchas imitaciones y recuerdos de toda la colección como para que uno se sienta obligado a concluir que es Horacio quien ha desafiado a Virgilio, parodiándolo un poco. Más allá de Virgilio, son los triunviros quienes son atacados, los triunviros contra los cuales Horacio había combatido en el campo de batalla de Filipos, en la armada republicana, y de quienes era, un poco a lo lejos, la víctima. De ese modo, una voz se elevaba en el partido de los vencidos. Horacio no tenía nada que perder, haciendo escuchar ese grito de angustia. Octavio, salvo excepciones, no se preocupaba por los escritos dirigidos contra él, y Horacio no lo atacaba directamente. Y además, este *Epodo* era muy delicado en su factura como para no despertar admiración. Es fácil reconocer, en ese hijo de un liberto, venido de la Apulia, a un genio poético brillante. Es probable que Mecenas no se equivoque. ¿Por qué no acercarlo, a través de algún presente, quizá, pero inclusive tal vez de una manera más durable y más digna, comenzando con él una verdadera amistad (que Horacio merecía), que le hiciera compartir esta comunidad de pensamiento en la cual participaban ya Virgilio y Vario, así como otros? Ahora bien, ocurría que Virgilio y Vario conocían precisamente a Horacio. Ellos podían ser los garantes de su probidad intelectual. Ellos lo fueron, si uno cree al mismo Horacio, en la *Sátira* en la que evoca sus primeras relaciones con Mecenas.

No sabemos en qué circunstancias Horacio había conocido a Virgilio y a Vario. Se supone, con frecuencia, que ellos se habían encontrado en el círculo de Sirón, quizás antes de la estadía de Horacio en Atenas, o después de su retorno a Italia. La segunda hipótesis es la

más verosímil: Horacio, eso es evidente, no ignora el pensamiento epicureísta, pero cuando él se encontraba en Atenas —durante los años que precedieron a la batalla de Filipos— sus preferencias lo llevaban más bien a la Academia. El período epicureísta no habría llegado más qué después. En todo caso, eso queda en forma hipotética.

Sea lo que fuere, que Mecenas haya deseado vincularse con Horacio, o que Virgilio haya tomado la iniciativa de ponerlos en presencia uno al otro, su primer encuentro tuvo lugar en el año 38 a. C. Mecenas deja pasar un año antes de tomar a Horacio entre los compañeros de su vida cotidiana, sus *convictores*. Quizás ese tiempo de prueba estaba destinado a permitirle un mejor conocimiento del talento poético de Horacio, y a ver hacia qué dirección orientaba su genio. Aparentemente la prueba fue favorable puesto que, en la primavera del año 37 a. C., Horacio forma parte de la pequeña comitiva que acompaña a Mecenas al reencuentro con Antonio. Él nos ha dejado la narración de ese viaje en una sátira célebre, y de ese modo conocemos que Virgilio, Vario y Plocio Tucca, otro poeta, o mejor, crítico estimado, figuraban entre los acompañantes de Mecenas. ¿Por qué en una embajada puramente política abarrotarse de poetas? Quizá simplemente porque tal era el hábito, porque un gran personaje, en un viaje oficial, no se desplazaba más que con una *cohors*, un séquito tan brillante como fuera posible. Es necesario también agregar que Virgilio, Vario, Tucca y Horacio poseían suficiente prestigio como para impresionar a Antonio: eso mostraba que la gloria y el poder de las musas estaban del lado de Octavio. Hacía largo tiempo que existía en Roma un templo consagrado al Hércules de las musas; el héroe vencedor por excelencia, aquel a quien los triunfadores sacrificaban antes de ingresar a la cabeza de su cortejo, en el Gran Circo; este estaba también acompañado por la *cohors* de las nueve musas, las hijas de la Memoria que, ellas solas, podían dispensar gloria más allá de la duración de una vida. Mecenas, en la primavera del año 37 a. C., tiene la política que debe dar a la monarquía que él prepara, el prestigio de la poesía. Y Virgilio es uno de aquellos a quienes ha elegido para ayudarlo en esa tarea.

II

LOS AÑOS FECUNDOS

III
LA ÉPOCA DE MECENAS

El cortejo que acompañaba a Mecenas hasta Brindisi (finalmente, la entrevista tuvo lugar en Tarento, y ella estuvo marcada por un nuevo pacto entre los dos triunviros) no estaba completamente formado al partir de Roma. Horacio se une en el canal de los pantanos Pontinos y Virgilio encuentra a sus amigos en la Campania. Él, probablemente, había pasado el invierno, como era su hábito, en Nápoles, donde residía a menudo cuando no estaba en Roma, donde Mecenas le había obsequiado con una casa modesta, no lejos de los jardines del Esquilino, que estaban en curso de construcción. Los biógrafos hablan también de un «retiro» en Sicilia, pero ignoramos de qué se trata. Sabemos también que Augusto (sin duda después de Accio) le ofreció los bienes de un hombre condenado al exilio. Virgilio rehusó. Él se contenta con su casa en Roma, donde, por otra parte, iba raramente. Detestaba la multitud; si se lo reconocía en la calle, y se lo aclamaba, huía para refugiarse en la casa más próxima. Su retiro favorito era Nápoles. En esa ciudad griega se sentía amparado. Los napolitanos lo conocían bien; ellos lo llamaban «la virgen» (jugando, sin duda, con el nombre de Virgilio, próximo del latino *virgo*), porque vivía modestamente, porque era visiblemente tímido y, como hacían entonces las jóvenes de buena familia, evitaba aparecer en público.

Desde la publicación de las *Églogas*, quizás un poco antes, Virgilio vive a la sombra de Mecenas. Todo su tiempo, todos sus esfuerzos están consagrados a la composición de dos grandes poemas que terminaron por ilustrar las *Geórgicas*, en cuatro libros, y la *Eneida*, en

doce, que no tuvo tiempo para terminar, pero que sus amigos publicaron, invitados a hacerlo por Augusto. Esos son aproximadamente veinte años de su vida de los que mucho no sabemos —al menos el detalle de los acontecimientos cotidianos—, pero que han visto nacer, conforme con la inspiración, las dos composiciones más hermosas de la poesía latina.

Muy curiosamente, la composición de esos dos poemas sigue el mismo ritmo que la vida política. La de las *Geórgicas* se extiende (si uno cree a los antiguos biógrafos de Virgilio) desde el año 37 a. C. al 30 a. C.; la de la *Eneida*, del año 30 a. C. (o 29 a. C.) hasta el año 19 a. C., el año en que muere Virgilio. Ahora bien, se sabe que el primer período termina con la victoria de Octavio sobre Antonio (Accio data del 2 de septiembre del año 31 a. C.; la toma de Alejandría, que puso fin a la guerra, del 1 de agosto del año siguiente), y es en el año 27 a. C. en que Octavio se convirtió en Augusto. Esas correspondencias son, seguramente, un poco artificiales, y los antiguos comentaristas nos las han proporcionado de manera más precisa de lo que ellas fueron realmente. Por otra parte, ¿puede determinarse, con una fecha aproximada, el momento en que comienza a formarse la idea de un poema? Pero, a condición de considerar esas divisiones como simples hitos, ellas no dejan de ser significativas. El primer período es aquel en que el poeta reivindica a Mecenas, y no se dirige a Octavio (a quien llama César, según su nombre de soberano) más que en términos deferentes, desprovistos de todo vínculo personal. Mecenas, en las *Geórgicas*, está presente en todas partes: es a él a quien el poema está dirigido, es a él a quien Virgilio dice que es «su honor» (*decus*), y a quien debe «la mejor parte de su fama» (II, v. 40), y, al comienzo del canto tercero, aquel que está consagrado a la crianza de los caballos, los toros, las ovejas y las cabras, él declara que al escribirlo, lo hace acorde con «las invitaciones muy rígidas» (*haud mollia iussa*) de su amigo (III, v. 41).

En la *Eneida* no hay ninguna mención, directa o indirecta, a Mecenas. ¿El tema lo prohibía? Pero no hubiera sido posible deslizar, aquí o allá, una alusión a los reyes de *Arretium*, por ejemplo en la

enumeración de los pueblos que están comprometidos en la guerra que los troyanos deben sostener contra Turno y sus aliados. O inclusive un ancestro de Mecenas habría podido figurar entre los vencedores en los juegos fúnebres celebrados por Eneas junto a la tumba de Anquises o él mismo entre las almas de los héroes por nacer. Virgilio no lo ha querido. De ese modo, el primer período de esos veinte años es, por cierto, el de Mecenas; el segundo, en cambio, el de Augusto.

LA GÉNESIS DE LAS «GEÓRGICAS»

Desde la Antigüedad, uno se interroga sobre el rol desempeñado por Mecenas en la composición de las *Geórgicas*. ¿La idea primigenia procede del protector o del poeta? ¿Y por qué esta extraña empresa de colocar bajo la forma de un largo poema una obra consagrada a la agricultura?

Los biógrafos antiguos no dicen que Virgilio, al escribirla, obedeciera a una orden de Mecenas; ellos se contentan con indicar que el poema estaba destinado a «honrar a Mecenas» (*in honorem Maecenatis*). Donato (en la *Vida de Virgilio*) asegura que esta dedicatoria a Mecenas tiene como propósito agradecer a aquel la ayuda que habría proporcionado al poeta con motivo de los altercados que situaron a Virgilio frente al soldado que quería ocupar el dominio de Andes y había estado a punto de hacerle una mala jugada. Mecenas, en esa circunstancia, se habría condolido por la causa de Virgilio, junto a Octavio y, esta vez, habría obtenido para su amigo una decisión definitiva. Historia demasiado oscura, según hemos visto, y uno puede preguntarse si, en la hipótesis de que Mecenas hubiera servido de intermediario entre el poeta y el triunviro, el agradecimiento no habría podido figurar en las mismas *Bucólicas* más que en un poema didáctico que no apareció sino diez años más tarde. Se admite que Donato haya querido establecer un paralelismo con las *Bucólicas*, de las que dice que son los homenajes rendidos a los tres personajes que sucesivamente habían protegido a Virgilio, en este largo y tenebroso

asunto: Polión, Alfeno Varo y Cornelio Galo. Decididamente, la partición de tierras en la Cisalpina fue, ya para los antiguos, un principio de explicación del que se ha usado y abusado.

El comentario de Servio no ha cedido a esta facilidad. Él se contenta con observar que las *Geórgicas* son un poema didáctico y que, por consiguiente, ellas deben de estar dirigidas a alguien, a la persona a la que se quiere instruir. Virgilio es el maestro, Mecenas el alumno, como, en otro tiempo, *Los trabajos y los días,* de Hesíodo, habían sido dedicados a Perses, y el poema de Lucrecio a Memmio. Esta visión pedagógica, evidentemente, no explica nada. Cuando leemos, en la *Vida de Virgilio,* atribuida a Servio, que «Polión le propuso escribir poesía bucólica..., Mecenas, las *Geórgicas*... y Augusto, la *Eneida*», uno puede preguntarse cuál fue la parte de libertad que resta al poeta, aquella, a lo sumo, de un artesano que trabaja «por encargo». Inclusive si tal o cual compromete a Virgilio en un camino u otro, resta al menos que el poeta acepta la sugerencia —lo que no podía ser más que una sugerencia—, que él hace suya, menos porque se sienta coartado por ella, que porque ella responde a su propia inspiración. Veremos en qué punto su creación está regida por el amor que experimenta por ella, ese movimiento que la arrastra, la anima y le permite sortear todas las dificultades. Nadie puede pensar por un poeta el poema futuro.

Con todo, Virgilio ha podido, tal vez, obedecer a una palabra de orden; así parece, al menos, según lo que él dice y hemos observado que él mismo invoca, en muchas oportunidades, el nombre de Mecenas. Pero ¿no se ha prestado demasiada atención a la manera como están presentados esos proyectos y no se ha deducido de esto, muy rápidamente, que escribiendo las *Geórgicas* había cumplido instrucciones precisas, imperativas, que le habían sido dadas por su protector? Eso ha acarreado mucha tinta, en diversos tiempos, sobre los lazos entre los poetas amigos de Mecenas y las intenciones prestadas al «poder».

Las palabras importantes, acabamos de mencionarlas, son los *haud mollia iussa*, que se leen al comienzo del canto tercero. Los co-

mentaristas discuten respecto del sentido que corresponde darles. Unos piensan que se trata de una «invitación a una tarea difícil»; otros, los más numerosos, estiman que allí se trata de una «orden imperativa»; un camino intermedio (al que nosotros hemos seguido) aduce esta segunda interpretación, sugiriendo traducirla por «las invitaciones muy rígidas». Pero, en el fondo, el sentido preciso poco importa, la interpretación de *haud mollia* concierne solamente a la naturaleza de los lazos entre Virgilio y Mecenas. Que se trate de una orden, un consejo o una invitación, no es menos cierto que Virgilio se muestra obediente, o complaciente. Pero ¿en qué? Si uno reubica esas palabras en su contexto, en lugar de considerarlas en ellas mismas, su verdadera significación no tarda en aparecer claramente: «Mientras tanto —escribe Virgilio después de un largo prólogo, consagrado a la gloria de Octavio, y que ha sido agregado después de Accio, como lo prueban las alusiones que contiene—, mientras tanto, cantemos los boscajes de las Dríades y sus montañas virginales, es esa, Mecenas, tu invitación muy rígida»* (III, vv. 40-41). Virginales son los boscajes y las montañas no porque los hombres nunca hayan penetrado en ellos (es el dominio que recorrían los pastores), sino porque ningún poeta antes de Virgilio había intentado cantarlos, y uno concluirá que los mandatos (o invitaciones) de Mecenas no conciernen más que a los temas tratados en la tercera y, quizá, pero menos seguramente, en la cuarta composición. Es, en efecto, la primera vez, y la única, donde se trata de una «orden», o de un consejo de Mecenas. En el canto I, Mecenas simplemente es nombrado como el destinatario del poema. En el canto II, Virgilio le ruega simplemente asistirlo en la presente empresa: «Y tú, asísteme, y continúa conmigo la iniciada labor, oh excelso, por tu mérito la mejor parte de mi fama, Mecenas, y, al volar, abre mis velas hacia el mar que se abre. Yo no espero abrazar todo el tema en mis versos, no, tendría que tener cien lenguas y cien bocas y una voz de hierro. Asísteme y

* Este texto latino, a diferencia de los restantes, lo hemos traducido no del original, sino de la versión francesa de Grimal que reitera el término *cependant*.

roza conmigo el borde de la costa: se tocan las tierras con las manos. No te retendré aquí por un poema lleno de ficciones, ni por ambages, ni por largos exordios» (II, vv. 39-46).

Mecenas no juega todavía más que el rol de la divinidad protectora, que procura para el poeta el viento favorable. Es la forma que toma la inspiración porque (así lo quiere la etiqueta) posee un espíritu más vigoroso, más creador que el poeta. Todas las dedicatorias de músicos, de poetas, hasta las de simples prosistas siempre han afirmado que aquel a quien estaban destinadas, rey, príncipe, obispo o arrendatario general, tenía cien veces más talento que el desdichado que simula esconderse en su sombra, o declara hurtar un rayo de su gloria. Quizás, en el caso de Mecenas, haya un poco más que esta cortesía tradicional. Es verdad que Virgilio le debe una parte de su gloria: porque el simple hecho de figurar entre sus amigos agrega a su prestigio, garantizando a los ojos de todos los romanos de la ciudad, que él tiene la estima de los espíritus más distinguidos. Horacio nos ha narrado, en una sátira célebre, que se intrigaba mucho a fin de formar parte de esta cohorte, que quería ser —por la voluntad de Mecenas— y que era de hecho, el ornamento y el honor de la nueva Roma. Nada, en todo eso, que nos autorice a pensar que las *Geórgicas* en su conjunto sean un «encargo» de Mecenas. Los comentaristas que lo han afirmado han sobrepasado eso que los textos nos indican. Si uno se atiene a lo que nos dice Virgilio, Mecenas no fue más que el viento que impulsa el navío, no es ni el piloto, ni el dueño de la nave.

La manera más simple de explicar las palabras del poeta, los *haud mollia iussa* del canto III, consiste sin duda en pensar que Virgilio, habiendo comenzado a escribir un poema sobre la tierra, en el cual quería ocuparse de cultivos esenciales para la vida de los hombres —el del trigo y el de los árboles que proporcionan aceite y vino—, recibe de Mecenas el consejo de agregar en él lo que concierne a todas las formas de crianza, incluyendo entre estas inclusive las de las abejas, tan importante en esos siglos en que no existía otro azúcar que la miel. Como eso ya ha sido supuesto, habría habido entonces dos *Geórgicas*: una primera forma del poeta, comprendien-

do los dos primeros cantos, y las *Geórgicas* tal como las poseemos, en cuatro cantos. Si esto es correcto, de este modo la idea inicial pertenece a Virgilio, no a Mecenas, y esa es la idea de un poeta, no de un político.

Por cierto, al escribir Virgilio las primeras *Geórgicas*, no lo hizo de manera solitaria. Conversaba acerca de su obra con sus amigos, y con Mecenas en primer lugar, pero es necesario pensar que esas conversaciones versarían más sobre la misma poesía que sobre sus incidencias económicas y sociales. Una tradición antigua, que no podría ponerse en duda, nos explica la manera como procedía el poeta al escribir. Nos dice que comenzaba su jornada dictando una cantidad de versos que él iba componiendo; después, que los retocaba durante el resto del día, retomándolos, suprimiendo algunos, de tal suerte que al atardecer no quedaba más que un pequeño número. Decía, bromeando, que hacía como las osas, que traen al mundo sus ositos informes y enseguida deben, lamiéndolos, darles forma para que estén acabados.

Tal era la vida que llevaba el poeta en su retiro de Nápoles —quizás en el jardín de Sirón, quizás en una *villa* que poseía cerca de Nola— durante los años en que compuso los cuatro cantos de las *Geórgicas*. Una existencia casi epicúrea, desprovista de preocupación, exenta de deseo, rica del placer cotidiano de la creación, verdaderamente epicureísta, si no es que aquella estaba consagrada a las musas.

Es cierto que las *Geórgicas*, que son la obra más perfecta de Virgilio, testimonian un largo trabajo. El equilibrio de la composición, que da a los cuatro cantos extensión semejante, la pureza de la lengua, siempre clara y armoniosa, la verdad de los episodios, la precisión de un pensamiento que llega a ilustrar cada técnica de la agricultura asociándola a imágenes inolvidables, nada de todo eso habría podido ser conferido por los dioses. Y aún hoy todavía podemos tener la prueba de, al menos, algunos retoques hechos por Virgilio en el curso de la composición.

Ya hemos hecho alusión al prólogo del libro III, que no puede haber sido escrito más que después de la victoria de Accio, y en tanto

que Octavio, durante el año 30 a. C., se ocupaba en ordenar los asuntos de Oriente. Es evidente también que aquel del canto I, que muestra a Octavio ya divinizado, o a punto de serlo, pronto a tomar sitio entre las constelaciones, se refiere al mismo período, después de la eliminación de Antonio, y una vez que la Victoria hubo consagrado a Octavio. Este pasaje del prólogo no puede ser contemporáneo de la plegaria con la que termina ese mismo canto, y que está dirigida a un Octavio que todavía no ha pacificado el mundo y que está presente de una manera muy semejante a aquella que hemos encontrado en la *Égloga* primera. En ese momento, la victoria todavía es lejana. Los partos amenazan sobre la frontera de Siria y, en el Rin, es necesario contener a los germanos, lo que hace Agripa en el año 38 a. C. Es a esta época hacia donde nos conduce también un verso de esta plegaria, cuando Virgilio se lamenta: «Desde hace largo tiempo hemos pagado ya suficientemente con nuestra sangre los perjurios de la Troya de Laomedonte» (I, vv. 501-502). Esta Troya de Laomedonte era una leyenda muy antigua: Laomedonte, rey de Troya, había solicitado ayuda a las divinidades (Poseidón, Apolo) para elevar una muralla alrededor de su ciudad. Los dioses aceptaron, y se convino un precio; pero, una vez terminado el muro, el rey rehúsa pagar. Lo que arrastra sobre él y sobre su dinastía una maldición durante largo tiempo. Ahora bien, Eneas, ancestro de los romanos, pertenece (indirectamente) a la familia de Laomedonte. Hacer alusión a esta historia era responder al *Epodo* XVI de Horacio cuando este hacía responsable de la guerra civil a Rómulo, asesino de su hermano.

¿Por qué, responde Virgilio, no remontarse todavía más atrás? Pero él lo hace con una ironía evidente refiriéndose a una leyenda que nadie tomaba en serio. Rehúsa creer en cualquier fatalidad mística que pesara sobre Roma: ha nacido un joven héroe que tendrá, si los dioses lo permiten, el poder de restablecer la paz. Todo ese pasaje pertenece evidentemente a una parte del poema redactado en el año 38 a. C., uno de los primeros, en consecuencia. Viene como conclusión de un «episodio», el llamado de los siniestros presagios que acompañaron la muerte de César, el de los *idus* de marzo del

año 44 a.C. y que, más allá del asesinato, anunciaron también la batalla de Filipos, en la que por segunda vez (después de Farsalia) se enfrentarán, en la llanura de Hemus, dos ejércitos de ciudadanos romanos. En Filipos, Antonio y Octavio habían compartido la victoria; pero es a Octavio solo a quien el poeta invoca como el salvador largo tiempo esperado. Uno no podría imaginar una relación política más evidente. En esas condiciones, los versos del prólogo al que hemos aludido brotan para manifestar la concreción del auxilio que imploraba la plegaria angustiante con que concluye el canto. Viejo procedimiento, homérico ya, del trastrueque de los tiempos (los especialistas lo llaman *«hysteron proteron»*; en griego: poner después lo que está antes). La recomposición efectuada por Virgilio está utilizada para hacer conforme a un esquema probado la estructura de eso que debe aparecer como una narración épica: el retorno de la paz, que desciende sobre la tierra italiana, a medida que se afirma la acción benéfica de Octavio. En el tiempo en que fue comenzado el poema, todavía nada era seguro, la guerra amenazaba. Una vez acabado el poema, la esperanza se ha renovado: aun cuando los momentos difíciles aparecen en una lejanía entonces brumosa y su llamado, al final del libro, no contradice el optimismo afirmado desde los primeros versos, el poema tiene por designio hacer partícipes de esa esperanza a esos que lo lean.

Son las mismas razones que habían llevado a Virgilio a colocar a la cabeza de las *Bucólicas* la *Égloga* de la tranquilidad recobrada, y solo al final de la colección, en noveno lugar, aquella de la desdicha. La cronología real, anecdótica, no cuenta, en favor del orden poético. Algunos años más tarde, Horacio la recordará en su *Arte poética* al hablar del *lucidus ordo*, «el orden que ilumina».

Si es verdad que ese prólogo del libro primero fue elaborado si no completamente entre los últimos versos compuestos por Virgilio para las *Geórgicas*, al menos hacia el tiempo en que las concluía, uno comprenderá también por qué el poeta presenta allí el conjunto de los cuatro cantos, tanto el pastoreo como la labranza, aun cuando (como lo hemos supuesto) la idea de añadir la cría del ganado al cul-

tivo de los cereales y de los árboles no llegó sino más tarde al pensamiento de Virgilio. En el curso de esos siete u ocho años, el poeta ha modificado su obra, siguiendo los acontecimientos de la vida política y esos de su propia vida interior, pero siempre preocupándose por construir su poema como un edificio cuyas simetrías y armonía definitivas no han emergido más que paso a paso.

Uno puede mostrar por ejemplo que el elogio de Italia, una de las más brillantes secciones del canto II, data del tiempo en que Antonio estaba comprometido en una expedición contra el país de los medos. Virgilio dice, en efecto, que el principal producto de ese país, el limonero, da frutos una de cuyas virtudes es procurar un contraveneno capaz de neutralizar los brebajes que «crueles madrastras» hacen absorber a los niños nacidos de un primer matrimonio (II, vv. 129-130). Propósito lejano de ser inocente, porque en Roma circulaba el rumor de que Cleopatra, cuya relación con Antonio era notoria, había intentado envenenar a los hijos de este. Los versos que hemos citado son, por ellos mismos, datables; nos llevan a los alrededores del año 36 a. C., y su intención política, aun cuando generalmente escapa a los comentaristas, no podía más que ser evidente a los contemporáneos. La fecha muestra que este elogio de Italia ha precedido, y no seguido, a la política de Octavio, que llevará, lo hemos dicho, al famoso juramento prestado por las ciudades de la Península, tres años más tarde. Es posible que Virgilio haya compuesto esos versos por instigación de Mecenas, para preparar y apoyar una maniobra dirigida contra Antonio, y oponer la felicidad pacífica de la tierra de Italia a las perniciosas maravillas de Oriente; aquí la oportunidad habría impuesto a Virgilio un desenvolvimiento que él ha sabido integrar en la estructura poética del canto II. Este elogio de Italia, uno de los más brillantes, de los más líricos de todo el libro, que comporta otras dos «secciones», un «himno a la primavera» y el elogio de la vida campesina, interrumpe el enunciado de una idea fundamental (pero en el fondo bien banal) en la técnica agrícola: la necesidad de adaptar los cultivos a las posibilidades del terreno. De ese modo, el poeta introduce no solamente variedad,

sino, lo que es muy importante, tonos, un músico diría movimientos contrastados, que apelan de manera diferente a la sensibilidad. Virgilio, que había comenzado, con las *Bucólicas*, por jugar de la misma manera sobre los ritmos, los paralelismos y los contrastes, se acuerda de este aprendizaje (del cual encontraba el modelo en los *Idilios,* de Teócrito) para modular su libro.

Es de este modo que después de los preceptos muy técnicos sobre la manera de preparar los hoyos donde se plantará la vid, la orientación que convendrá dar a las estacas, la disposición de las cepas, según la naturaleza del suelo, si se trata de una planicie o de un terreno en pendiente, y todavía de otros consejos, irrumpe el himno a la primavera, muy mal engarzado a lo que lo precede: «El mejor tiempo para plantar vides es cuando con la rosada primavera vuelven las blancas aves, que aborrecen las largas culebras, o bien en los primeros fríos del otoño, cuando el rápido sol no toca aún al invierno con sus caballos y ya ha dejado atrás al verano» (II, vv. 319-322). Después viene la invocación a la primavera que hace olvidar que se trata de la viña: se trata de la naturaleza entera y de todo lo que vive, y se tiene la impresión de que la vida de las plantas no está más protegida desde el exterior, sino que es vivificada, subjetivamente, por una de esas «proyecciones del alma» queridas a Lucrecio, esos pasajes por la sensibilidad de los límites del conocimiento objetivo que constituyen una parte de la metodología epicureísta. El lirismo mismo de la descripción conduce al espíritu hacia el secreto de la creación, le abre los *arcana Naturae* —el misterio de eso que es— gracias a una circunstancia en la cual la poesía deviene ciencia. Hemos dicho al comienzo de este libro cómo esta visión había podido nacer en el espíritu de Virgilio, en las lecciones de Sirón y probablemente de Asclepíades. Aquí la vemos precisarse y conformar el poema. Si esta proyección del alma interviene en ese libro, es que era poco imaginable cuando se trataba del trigo o de la avena; es más natural cuando se trata de la viña y de los árboles, cuya existencia se prolonga hacia una duración más larga, comparable a la de los hombres, con su infancia, el vigor de su edad madura y la declinación en su vejez. Es de este modo

como las estacas de la vid deben estar colocadas en un plantel que semeje al terreno en el que definitivamente deberán ser plantadas, a fin de que aquellas no se sientan desterradas e incapaces de reconocer a su madre —es decir, la tierra— que asegura su crecimiento: «Tan importante es el hábito —agrega Virgilio— entre los seres jóvenes». ¿Se trata de plantas, de animales o bien de niños? La vida es una, bajo diferentes formas, y obedece a las mismas leyes fundamentales.

Uno ve cómo los desarrollos, de orígenes diversos, son semejantes para el poeta, de manera que constituye una amplia meditación, en la cual todo está pensado en función de una concepción poética del mundo, lírica, si uno entiende por eso lo que llena el alma de Virgilio, épica, si uno prefiere acordarse de que ella describe la formación de todo eso que existe.

Y eso sugiere algunas reflexiones sobre el orden seguido en la sucesión de los cuatro cantos. El poeta parte de una visión general de las condiciones en las cuales puede nacer la vida de las plantas.* Estas no son más que el resultado de siembras anuales: el lino, la adormidera (cuyas semillas eran apreciadas), las habas, la esparcilla, el mijo y, por último, el trigo candeal, la arveja, el garbanzo y la lenteja. Plantas húmedas, de vida breve, sometidas a las estaciones y a los caprichos del tiempo. Después vienen, con el canto II, los preceptos concernientes a los árboles, criaturas ya más libres; cada uno posee su propio carácter, que conviene respetar, cuando el arboricultor se ocupa en enderezar, en modificar su naturaleza, tal como se domestica a un animal.

Con el canto III, he aquí los mismos animales, nueva etapa en la creación: las analogías con la naturaleza humana son cada vez más

* Sobre las plantas en Virgilio, puede consultarse con provecho R. Billiard, *L'agriculture dans l'Antiquité d'après les «Géorgiques» de Virgile*, París, 1928, y en un sentido genérico sobre la simbología de las plantas «húmedas», Marcel Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal, trad. J. C. Bermejo Barrera, 1983, en especial el capítulo «De la mirra a la lechuga», págs. 135-152.

numerosas, más precisas, en la medida en que la vida de los animales, que son los compañeros de los hombres, se desarrolla en el tiempo, como la nuestra, con los mismos placeres y las mismas desgracias. Cuando se trata de las hembras y del período de sus vidas en que pueden soportar el alumbramiento y los «justos himeneos», Virgilio invita al granjero a no desperdiciar esos años fecundos, porque, dice, «es el mejor tiempo el que, para los míseros mortales, huye primero» (III, vv. 66-67), reflexión que retomará Séneca cuando meditará sobre el «buen uso» del tiempo que nos propone la naturaleza. Esos animales experimentan las mismas pasiones que los humanos: el caballo es belicoso, se estremece al son de la trompeta guerrera, aspira a conseguir la victoria; es sensible a la deshonra de la derrota y a la gloria del triunfo. Los caballos y los toros son igualmente arrastrados por la pasión amorosa, y aquí Virgilio se acuerda muy precisamente de Lucrecio, no solo en las palabras y en los versos, sino en el pensamiento mismo: son los mismos acentos que uno escucha en el célebre prólogo del poema *Sobre la naturaleza*, que canta la fuerza del amor. En la entera creación, Virgilio, como Lucrecio, muestra que allí reside el motor mismo de toda vida, tanto para los hombres cuanto para las bestias salvajes, tanto para los peces y los rebaños, cuanto para los pájaros: «*amor omnibus idem*», «para todos el amor es el mismo» (III, v. 244). El paralelismo con el poema de Lucrecio —que hace de este tercer canto como un resumen de *Sobre la naturaleza de las cosas*— se revela, en fin, sin posibilidad de duda, en el final, en el cuadro de la epizootia (la «peste») que destruye los rebaños en el pastoreo de los Alpes. Ese cuadro responde a aquel de la «peste de Atenas», que cierra el poema de Lucrecio.

Se ha interrogado a menudo por la razón de esas evocaciones atroces, tanto en Virgilio como en Lucrecio. ¿Pesimismo profundo? Pero Virgilio no es pesimista, y, sin duda, Lucrecio no lo es más. Más bien, clarividencia, frente a las fuerzas de la muerte que, algunas veces, sin que uno sepa la razón, se desencadenan y nada las puede dominar. El epicureísmo no había ignorado ese problema, que está ligado a aquel del mal en el mundo; la enseñanza de Sirón había

dado a Virgilio, sin ninguna duda, los mismos argumentos que desarrollaba Lucrecio en el canto III de su poema: la muerte, en ella misma, no es un mal, es un hecho de la naturaleza, cuya perspectiva no debería ni conmover, ni enturbiar en nosotros el placer de vivir. Con todo, cuando Virgilio habla de la muerte de los animales que carecen de angustia y, por consiguiente, deberían aceptar su muerte sin experimentar la tortura moral que provoca en los humanos, él lo hace con acentos de piedad; sabe que, para los caballos enfermos, la muerte es dolorosa, que ella viene acompañada de un delirio tal que se desgarran ellos mismos los hermosos dientes, y el toro uncido al arado se entristece por haber perdido a su compañero. Todo eso, dice el poeta, es una injusticia irritante: esos animales no han conocido más que el trabajo, para nuestro beneficio; ellos jamás se han entregado, como los hombres, a los vicios de los que esta muerte sería la razón. Ellos han vivido la misma vida que recomienda el epicureísmo: «Con todo, no causaron su mal los másicos dones de Baco, ni las mesas copiosamente servidas; hojas de los árboles y humildes hierbas son su sustento; su bebida, las líquidas fuentes y los arroyos que corren; ni la preocupación interrumpe reparadores sueños» (III, vv. 526-531). Surge, detrás de estas palabras, como el comienzo de una indignación, que pronto va a llevar al poeta hacia otro horizonte espiritual que aquel que hasta ese momento fue el suyo.

El canto IV nos hace progresar un poco más en la jerarquía de los seres; con las abejas, estamos ya casi entre los hombres. Los otros animales no saben organizarse en sociedades. Las abejas, por el contrario, dan un ejemplo de disciplina y de concordia, que puede servir de modelo (y de lección) a los contemporáneos del poeta. Todas ellas practican las virtudes que deberían practicar los humanos: la devoción por el trabajo, el heroísmo para defender a su rey y, lo hemos dicho, ¡ellas conocen el valor de la gloria! Si es verdad que los filósofos definen al hombre, unánimemente, diciendo que es un «animal sociable», capaz de organizarse en ciudades, entonces las abejas son verdaderamente «humanas», y Virgilio no puede dejar de preguntarse si esta conducta maravillosa de los insectos de la colmena no

requiere la intervención de una inteligencia. He aquí su respuesta: «Por esas señales y estos ejemplos (el comportamiento casi humano de las abejas) han creído algunos que existe en las abejas como un reflejo de la mente divina y un espíritu celestial; puesto que un dios está difundido por todas las tierras, y en los espaciosos mares y en la altura del cielo; es de él que han tomado al nacer algún aliento vital todos los animales mayores y menores, y los hombres y todo el linaje de las fieras; a él han de volver, dicen, todos los seres animados después de disueltos, no para morir, sino para volar en vida a las estrellas y perpetuarse en lo más alto del cielo» (IV, vv. 219-227).

Por cierto, Virgilio no toma por su cuenta esta enseñanza, que proviene sin duda de los pitagóricos, y que habían difundido el platonismo y el estoicismo, pero parece bien cerca de hacerla y ya se prenuncia la revelación de Anquises, en el libro VI de la *Eneida*. Las palabras son las mismas, menos la duda: «Desde el principio, un mismo espíritu interior anima el cielo y la tierra, y las líquidas llanuras y el globo luciente de la luna y los astros titánicos; difundidos por los miembros, ese espíritu mueve la materia y se mezcla a la masa entera...» (*Eneida* VI, vv. 724-727). En ese momento (el canto VI de la *Eneida* fue compuesto hacia el año 23 a.C.), eso que no era, una decena de años antes, al menos para el poeta, más que una hipótesis metafísica, se le convierte en verdad revelada. Somos llevados a pensar entonces que entre los «años de Mecenas» y los «años de Augusto» Virgilio tuvo, en un momento que debemos determinar, una iluminación que modificó profundamente su pensamiento; renunciando al dogma epicureísta del mecanicismo puro, al gran juego del azar que persiguen, a través de los siglos sin fin, las partículas de las cuales está formada la materia, entrechocándose y vibrando en el seno de cuerpos compuestos según un ritmo característico de cada naturaleza, sin que jamás intervenga alguna inteligencia, ningún relámpago de conciencia, ninguna voluntad divina que introduzca la menor finalidad, llega a admitir la intervención de fuerzas trascendentes en la conducta del universo. Lo esencial de su pensamiento no se encuentra en principio modificado, pero este fue el detonante

de una evolución que no llegará a ser sensible más que con la *Eneida*. Con todo, ya en el libro tercero de las *Geórgicas*, compuesto, quizá, hacia el año 33 a. C., la indignación que siente el poeta ante la muerte cruel, tan profundamente injusta, de animales inocentes; después, en el libro cuarto, escrito sin duda hacia el año 31 a. C., el comportamiento maravilloso de las abejas, todo eso comienza a sugerirle la idea de una teodicea, idea incompatible con el epicureísmo ortodoxo. Eso, y sin duda también acontecimientos más graves, que encontraremos en el gozne de los dos períodos, operaron sobre él y le impusieron otra visión del mundo.

Los indicios que acabamos de evocar nos muestran a Virgilio cara a cara con el misterio de la vida, a medida que se interroga sobre el sentido de aquella, cuyas formas múltiples se le presentan en tanto que describe la acción de los hombres sobre la naturaleza y que prosigue el lento trabajo de composición que convergerá en los cuatro libros de las *Geórgicas*. En ese momento se presenta una objeción: si es Mecenas quien por consejo o, si se prefiere, por una «orden» (pero de un amigo a otro, ¡todo deseo formulado por uno de los dos deviene para el otro una orden!), ha sugerido a Virgilio abordar, en un canto separado, la cría de ganados y después, quizá, la de las abejas, ¿no suministraba al poeta intenciones que él ya había tenido? Pero conviene separar la eventual sugerencia y la manera como Virgilio la ha recibido. El poeta ha aceptado la invitación de Mecenas a ese nuevo esfuerzo porque él ha descubierto, a lo largo del camino, que ese ensanche de su poema le confería una unidad más grande, lo integraba en un poema de la vida y le permitía esa gradación que hemos evocado en la descripción de sus diferentes aspectos. En sí misma, esta idea de que existen diferentes niveles y jerarquías de la vida, vegetal, animal, humana, que las criaturas son de más en más diferenciadas a medida que se elevan en la escala de los seres, es perfectamente compatible con la fisiología de los epicúreos, que admiten no solamente que el mecanicismo fundamental de la vida es idéntico en todos los organismos, desde los más rudimentarios hasta el hombre, sino también que esos organismos son más y más complejos,

comprendiendo un gran número de átomos diferenciados en las combinaciones más variadas. Pero Virgilio parece haberse preguntado, puesto que el mecanismo (o mecanismos semejantes) interviene en todos los seres, si el pensamiento, que es la resultante de esto, no se encuentra, él también, en todos los grados de la vida. En tanto que los estoicos levantaban una barrera infranqueable entre el hombre y los animales, acordando al primero la razón, atributo que negaban a los segundos —lo que venía a conferir al hombre un sitio único en la creación—, la doctrina epicureísta estaba próxima a hacer nacer la idea de que existía entre todos los seres una simpatía, una afectividad semejante, un sentimiento del placer y del dolor, si no idéntico, al menos análogo entre todos. Eso permitía esas «proyecciones del alma» que caracterizan, lo hemos dicho, a la sensibilidad virgiliana. Eso implicaba también un grave problema: si es verdad, como afirmaba Epicuro, que el Soberano Bien es el placer, y que la vida filosófica consiste en buscar aquel bajo sus formas más altas, ¿no ocurría lo mismo en los animales? ¿No podía concebirse una clase de sabiduría animal, prefiguración de la sabiduría humana? No es sin intención que Virgilio, describiendo la felicidad de la vida campesina, une en un mismo cuadro «*mugitusque boum mollesque sub arbore somni*», «los mugidos de los bueyes y los dulces sueños bajo un árbol» (II, v. 470), una imagen que, en el curso de los siglos, ha seducido a muchos poetas.

Epicuro había respondido anticipadamente a esta objeción, que no se ha dejado de hacerle (Séneca la formulará en su tratado *Sobre la vida dichosa*): decía que el verdadero placer no podía ser alcanzado más que en el recuerdo, y que era de orden espiritual. El privilegio de la sabiduría humana es el poder que poseen los hombres solos de liberarse del tiempo, de transfigurar el momento presente en eternidad.

Virgilio no había ignorado ese problema: por cierto, sabe que se puede concebir una felicidad que sería dada, como la de los animales, ofrecida por el orden del mundo, sin esfuerzo de su parte. Es eso que existía, se dice, en el tiempo de la edad de oro, «cuando, bajo el reino de Saturno, los agricultores no domaban los campos» por el

trabajo (I, v. 125). Pero Júpiter llega, y con él, los mil trabajos indispensables para el buen éxito de las plantas alimenticias. Júpiter no quiso que «su reino se durmiera en torpe holganza» (I, v. 124), y aguzó el espíritu de los mortales imponiéndoles preocupaciones. Él origina un doble movimiento: las dificultades, hasta entonces desconocidas, que encuentran en el cultivo de los campos los enlazan a un porvenir, del que toman conciencia. Ellos esperan, llenos de temor y de esperanza, alternativamente, el resultado de su trabajo. Una vez alcanzados esos resultados, en momentos privilegiados, encuentran esos «momentos de eternidad», cuyo descubrimiento es uno de los placeres de Epicuro. Ese segundo movimiento, ese retorno al paraíso, esta vez conquistado, está descrito por Virgilio en el segundo canto del poema: es el coronamiento de esas «primeras *Geórgicas*» y hace *pendant* con el cuadro de las dificultades impuestas por Júpiter a la vida rústica.

Uno ve que aquella es la significación de este repudio de la edad de oro, que al principio sorprende. Ella está de acuerdo con el epicureísmo más estricto; el acento está puesto sobre la preocupación (*cura*), que es el motor de las acciones humanas, sobre la necesidad, que hace nacer las invenciones técnicas, y es en ese sentido que se dice como conclusión de ese cuadro «*labor omnia vicit improbus, et duris urgens in rebus egestas*», «el esfuerzo encarnizado vence todos los obstáculos, así como la miseria material que pesa sobre los hombres» (I, vv. 145-146). Dominar las cosas para conquistar la libertad del espíritu. Tal es la concepción que se hace Virgilio, con los epicureístas, de los primeros progresos que condujeron, dolorosamente, a los hombres de un estado casi bestial hasta la felicidad verdaderamente humana.

En esas condiciones, la muerte de los animales debe de ser dolorosa para ellos, puesto que no poseen los medios para trascenderla, y el final del canto III puede ser concebido como el correspondiente de la peste de Atenas, aquel que Lucrecio había colocado al término de su poema. Tal habría podido ser el sentido de ese cuadro sombrío: colocarnos frente a la alternativa de la vida y de la muerte, esta, ne-

cesaria para que la vida pueda renacer a cada instante. Por cierto, cuando compone ese final, Virgilio parece no satisfacerse más con esos argumentos de la razón. Su sensibilidad lo arrastra al más allá. Cuando había enumerado, en el canto I, las mil dificultades que Júpiter ha colocado sobre el camino de los agricultores, había dado, al mismo tiempo, la justificación de estas. En revancha, al final del canto III, escribe: «Con menos violencia el ciclón se precipita sobre el mar llevando la tempestad, que las enfermedades sobre los rebaños» (III, vv. 470-471), y la epidemia de la Nórica viene a ilustrar esta afirmación. Pero, esta vez, ninguna justificación, ninguna excusa. Los animales no tienen el medio de sobrepasar, por el espíritu, su condición, y sus sufrimientos son sin remedio. El pensamiento del poeta, delante de tal estado de cosas, sobrepasa el epicureísmo y se enternece. Es por eso que parece bien que el canto III no se sitúe en el mismo plano espiritual que los dos primeros, puesto que no ha sido inspirado por una misma concepción. Mecenas ha dado a Virgilio (seguramente sin haber tenido conciencia de ello, y por otras razones) el medio de situar más lejos su reflexión, invitándolo a cantar la «felicidad» de los rebaños.

LA AGRICULTURA EN LA VIDA ROMANA

No podemos ahora discernir mejor lo que fue la génesis de las *Geórgicas*, desde la idea primaria hasta la lectura que Virgilio hizo de estas a Octavio, cuando aquel, en el año 29 a. C., volviendo victorioso de Oriente, se demora algún tiempo en la Campania para curarse de una irritación tenaz de la garganta. La lectura, se nos cuenta, duró cuatro días, y, cuando la voz de Virgilio se fatigaba, Mecenas, que estaba presente, lo reemplazaba.

Una primera idea debe ser desterrada: no es Mecenas quien decidió, por razones de alta política, que su amigo debía componer un poema a la gloria de la agricultura, que el poeta que había sabido cantar la vida rústica, en el cuadro un poco débil de las *Églogas*, po-

día «convertirse en útil a la ciudad» exaltando la labranza y la cría de ganado. Esta concepción responde a ideas recibidas del Siglo de las Luces; la misma supone una imagen de un rey preocupado por el bien de sus súbditos, presidiendo una sociedad en la cual la única o principal riqueza es el producto de la agricultura. Ella es trasladada a Virgilio, a Augusto y a Mecenas, en la Francia de Colbert y sus prolongaciones. Esta idea es muy ciertamente anacrónica. La riqueza de Roma no era su agricultura. La Ciudad, ella misma, y la aristocracia, se beneficiaban con la conquista. El dinero venía del tributo pagado por las provincias; las sociedades de republicanos aseguraban a Roma las rentas que habían sido en otro tiempo las de los reyes helenísticos. Si la agricultura ocupaba un lugar considerable en la economía de Oriente y, por consiguiente, era una fuente importante de riqueza para los conquistadores, es difícil sostener que Mecenas, pidiendo a Virgilio componer un poema sobre la vida rústica, se preocupara de dar coraje a los campesinos de Pérgamo o de Siria. La Italia romana no es más que una nación semejante a la Francia o la Inglaterra del siglo XVIII. No es todavía más que una constelación de ciudades, teniendo por cierto entre ellas y especialmente con la Ciudad, lazos políticos, pero cuya economía permanecía en gran medida independiente. La agricultura proveía con qué subvenir a las necesidades de la vida cotidiana. El excedente era aportado por los miembros de la comunidad que ejercían una actividad en el cuadro de la Ciudad, de sus instituciones, de sus ejércitos. Las inscripciones nos muestran que esos personajes, importantes en sus pequeñas ciudades, son los benefactores de esto: cuando sus conciudadanos los honraban, ellos les agradecían a través de generosidades particulares, construcción de monumentos públicos, embaldosado de plazas o de calles, provisión de agua, banquetes a los que eran invitados los ciudadanos, y a los que seguían distribuciones de dinero. Todas esas costumbres que bajo el Imperio no hicieron más que ampliarse, existían ya en la Italia republicana. Tenían por efecto repartir (de manera muy desigual, es cierto) el dinero que provenía de las provincias y que afluía a Roma.

Se ha hecho observar, con razón, que las guerras civiles, interminables, habían despoblado los campos, y que el empobrecimiento general de las ciudades italianas, arrastrado por la incertidumbre de los tiempos y el enrolarse de los hombres en las legiones, había roto el equilibrio económico mantenido hasta entonces. Se añade que las ciudades del interior pierden una gran parte de su población en beneficio de Roma, que esta cuenta con un número creciente de habitantes, que no se tienen a menudo más que recursos muy precarios y que son improductivos. Es cierto que el socorro de la Ciudad constituía, desde el comienzo del siglo I a. C., una preocupación para los magistrados que eran responsables de aquel. Había sido necesario, por ejemplo, conferir a Pompeyo poderes excepcionales para desbaratar los mares de piratas que hacían precarias las comunicaciones marítimas e impedían a los cargamentos de trigo llegar hasta Roma. Porque el trigo, que era el alimento «de base» (y que aún perdura en la vida de los italianos), no era producido en cantidad suficiente por los agricultores de la Península. En cantidad suficiente para abastecer a la masa de habitantes de la Ciudad, dado que no vemos que el trigo importado para aquella haya sido redistribuido, de ninguna manera, a los municipios y colonias del interior. El problema es esencialmente romano y atañe a los romanos de la Ciudad. Se sabe que las fuentes de ese auxilio están situadas al otro lado del mar: en la provincia de África (la Túnez actual), en Asia, desde donde el trigo llega a través del puerto de Delos; viene también de Cerdeña y de Sicilia (de Sicilia desde el siglo III a. C. y la alianza con el rey de Siracusa Hierón II). La agricultura italiana está orientada hacia la cría de ganado, la producción de vino y la de aceite; los cereales están destinados principalmente al consumo local. La Ciudad debe recurrir a importaciones masivas.

Ahora bien, durante el período en el curso del cual Virgilio compone las *Geórgicas*, las comunicaciones marítimas son más inciertas que nunca. Hemos visto cómo Sexto Pompeyo, el hijo menor del Gran Pompeyo, proseguía en todos los mares la lucha contra los triunviros. Los momentos de calma, como aquel que sigue al acuer-

do de Miseno, en el mes de agosto del año 39 a. C., no duró mucho; algunas veces Sexto Pompeyo logra éxitos que hacen temer un bloqueo total de los puertos italianos, y fue necesaria toda la energía y la habilidad de Agripa para alcanzar una victoria definitiva sobre esos que uno llama «piratas»; Sicilia, perdida durante un momento, fue reconquistada y, desde entonces, nada impidió a las caravanas llegar hasta Roma. Ese fue el resultado de las campañas llevadas a cabo en el año 36 a. C. Virgilio estaba lejos de haber concluido las *Geórgicas*. Una «propaganda» en favor de las culturas cerealeras no era necesaria, jamás lo había sido. Pero el poema, él, será proseguido; no se preocupa por ser «útil», sobre todo respecto de situaciones que se sabe bien que serán transitorias. Nadie ha podido imaginar que Italia debió un día bastarse a sí misma y cerrarse al comercio y a las importaciones de ultramar. Pensarlo hubiera equivalido a reconocer la derrota, a desesperanzarse de los dioses de Roma: el «joven héroe» promete, por el contrario, la victoria, y Virgilio participa en la esperanza de esta.

En la realidad, la agricultura italiana —la parte que no era dejada a las ciudades, municipios y colonias, para su propia subsistencia— dependía de los grandes propietarios romanos, los senadores, que, tradicionalmente, poseían dominios en la tierra itálica. Si es exagerado decir que sus «vastas propiedades» (en latín, los *latifundia*) ocupaban la mayor parte de la Península y agregar, como lo quiere una fórmula célebre, que esos *latifundia* han causado la pérdida de Italia, hay que reconocer que la extensión, siempre más grande, de esas explotaciones conducidas por mercenarios y puestas en práctica por equipos de esclavos, no permitía que subsistieran lazos personales entre la tierra y sus propietarios, los hombres que recogían el provecho de aquella. Una idea profundamente enclavada en la conciencia romana quería que la clase dirigente extrajera sus réditos de la agricultura, no del comercio ni de la usura. Incluso, después de todas las transformaciones que, en el curso de los siglos, habían modificado profundamente la sociedad romana, la tradición continuaba obstinadamente viviente: parece que solo los hombres acos-

tumbrados a la vida rústica, con sus valores, su «áskesis», eran calificados para dirigir los asuntos de la Ciudad. Catón, al comienzo de su libro *Sobre la agricultura*, hace el elogio de esta actividad, esencialmente por dos razones: él la opone al azar del comercio marítimo, y, para eso, declara que ella es más segura; después, agrega una razón positiva: los hombres de campo son más «sólidos» que los otros, más aptos para defender a su patria, endurecidos por su vida cotidiana entregada a soportar los rigores de los campos. Y Virgilio, en el final del segundo libro de las *Geórgicas*, es decir, si uno acepta la hipótesis que hemos mencionado, al término de las primeras *Geórgicas*, aquellas donde había tenido la iniciativa, se hace eco de las palabras pronunciadas por Catón un siglo y medio antes, aproximadamente: «Esta vida (la vida rústica) cultivaron en otro tiempo los antiguos sabinos, así Remo y su hermano, así es como creció la fuerte Etruria, así Roma llegó a ser la más hermosa de las ciudades, y única en el mundo rodeó con un muro sus siete colinas» (II, vv. 531-535).

Una ley que databa de los años que precedieron a la guerra de Aníbal prohibía a los senadores poseer navíos que sobrepasaran un cierto tonelaje: solo lo que era necesario para evacuar por mar los productos de sus propiedades de Etruria, de Campania o de Apulia, pero nada más. Los senadores no debían ser comerciantes o traficar con los países de Oriente o las colonias griegas dispersas sobre la costa gala o española. Se ha querido ver en eso una medida tomada por un adversario del Senado, deseoso de favorecer a una clase, los caballeros, cuya riqueza estaría fundada sobre el comercio, para disminuir la influencia de la aristocracia terrateniente. Concepción poco verosímil, anacrónica, y salida del espíritu de los historiadores modernos, imbuidos de ideas que no han brotado más que a mediados del siglo XIX. Parece que los romanos a finales del siglo III a.C. han resistido de otro modo el nacimiento de fuerzas que veían surgir en torno a ellos, cuando la ciudad romana se encontraba abocada a intervenir en el mundo griego, y se puso en contacto con sociedades en las cuales la conquista de la riqueza, esencialmente por el comercio, era la principal ocupación.

La comedia griega nueva (que nació y floreció en las ciudades, sobre todo en Atenas, durante el último cuarto del siglo IV a. C., después de la conquista de Alejandro) nos informa sobre la evolución de la sociedad en Grecia: uno ve por ejemplo una familia cuyo abuelo, que vivía entre finales del siglo V a. C. y comienzos del IV a. C., cultivaba una porción de tierra y vivía parcamente. Cuando él moría, su hijo vendía la tierra y la granja; con ese dinero compraba un cargamento que vendía en las islas, después acrecentaba su comercio y llegaba a ser muy rico. En la tercera generación, el joven, héroe de la pieza, se contenta durante largo tiempo con gastar el dinero de su padre, viviendo una vida «a la griega», de lujo y de placer.

Los estadistas romanos, que comenzaron a descubrir, a finales del siglo III a. C., esta evolución que habían conocido las ciudades griegas, concibieron respecto de esto cierta aversión para su patria: tuvieron ciertamente conciencia de que ese desarraigo, ese abandono del campo y de sus trabajos, estaba entre las causas profundas de la decadencia evidente del mundo griego. Ellos, después de largo tiempo, estuvieron persuadidos de que la riqueza es corruptora de los hombres y de las sociedades. Tres cuartos de siglo más tarde, Polibio, en páginas célebres, lo afirmará con fuerza, y, haciendo esto, será el discípulo de los filósofos griegos de la vida política y, quizá más todavía, aquel de sus amigos, los estadistas romanos próximos a Escipión Emiliano y a Paulo Emilio. La riqueza (él entiende por ella la riqueza mobiliaria, no la riqueza en cuanto a tierras) hace nacer la desigualdad entre los ciudadanos, de ahí la envidia, y la vida política se orienta desde ese momento hacia la guerra civil; la discordia se introduce en la ciudad; después viene la revolución, y las constituciones se suceden: tiranía de uno solo, dictadura de la aristocracia, revolución popular, que tiene por efecto introducir, en un plazo breve, un estado de anarquía, de donde surgirá un tirano y el ciclo recomenzará. Entretanto, una ciudad encerrada en esta «dialéctica» no podrá evidentemente hacer frente a los enemigos exteriores; ella no tardará en ser sojuzgada. Frente a tal perspectiva, uno comprende que se hayan tomado medidas para detener, cuando todavía ha-

bía tiempo para ello, el funcionamiento del proceso destructor. Es el porqué de que pensemos con agrado que el famoso plebiscito claudiano —la ley que limitaba el tonelaje de los navíos poseídos por los senadores— responde al deseo de salvaguardar en la ciudad un grupo de hombres llamados, a voluntad o por la fuerza, para mantener las virtudes ancestrales, a no ceder a la atracción de las riquezas fáciles que podía procurar el comercio. Es bajo esta perspectiva, pensamos, que conviene situar igualmente la medida del censor Flaminio que, en el año 220 a. C., había inscrito a los libertos en las cuatro tribus urbanas, lo que venía a reagrupar y a encerrar en unidades de voto minoritarias a los antiguos esclavos (entre los cuales muchos había orientales), y a acrecentar, o al menos a conservar, el poder legislativo de las poblaciones rurales. Es entre ellos que uno encuentra a los pequeños y medianos propietarios, a esos precisamente de quienes Catón hará el elogio durante el tiempo de su censura, en el año 184 a. C.; él mismo había salido de esta categoría de ciudadanos que privilegiaba la medida de Flaminio.

La actitud de los romanos respecto de la riqueza siempre ha sido ambigua. Persuadidos de su poder destructor, buscaron reglamentar su posesión.

Uno recuerda las medidas tomadas por los censores contra los ciudadanos (de hecho, los senadores) que poseían en propiedad objetos de plata (salvo un salero, porque era considerado como objeto cultual, puesto que servía para ofrecer a los dioses algunos granos de sal que se arrojaban en las llamas del fuego doméstico). Se sabe también que existía toda una serie de leyes suntuarias, y que una sustituía a la otra a medida que una experimentaba la prueba de su impotencia para frenar los gastos de los ciudadanos. Esos gastos eran generalmente los de la mesa, cuyo lujo implicaba compras en el exterior, pues se suponía que el dueño de casa disponía de sumas (juzgadas considerables) en dinero efectivo. Se sabe, en fin, que los romanos fueron en Italia de entre los últimos en dotarse de una moneda propia. Durante largo tiempo utilizaron lingotes de cobre, incómodos y de escaso valor. Juzgaban indispensable limitar la pose-

sión y el uso de todo eso que semejaba a una riqueza mobiliaria, todo eso que no era una propiedad inmueble.

En revancha, esta, teóricamente limitada a algunas hectáreas por hogar en tiempo de Rómulo, no comportaba más, bajo la República, que un límite impuesto, y constituía la verdadera riqueza hacia el tiempo de la segunda guerra púnica. Una célebre frase de Catón resume esta actitud romana: el padre de familia, dice Catón, debe vender y jamás comprar. Es que la propiedad era concebida como una célula autárquica; las culturas que la han practicado deben bastarse en cuanto a la alimentación de los trabajadores, y del amo, con su familia, se deben también lograr todos los materiales necesarios para la fabricación de instrumentos de cultura: mimbre para la cestería, sauce para los cañizos, madera de obra para las construcciones, árboles que sirvan para confeccionar los instrumentos para la agricultura; si existe arcilla en el terreno, se fabricarán en el mismo sitio las tejas y los ladrillos, de los que siempre hay necesidad en la granja. Si es posible tener algún sobrante, se venderá, y eso permitirá adquirir objetos que uno no puede fabricar en la ciudad y que es necesario comprarlos entre los artesanos especializados. Pero esos gastos se limitarán estrictamente a lo mínimo. Habrá también un poco de trueque entre las granjas vecinas. Esta riqueza, esta abundancia rústica es admitida, deseada. Es aquella de los personajes simbólicos, convertidos casi en legendarios, esos dictadores a quienes se va a buscar a su huerta, los «viejos sabinos» de los que habla Virgilio, o los apulios que van, a la tarde, a buscar los haces para alumbrar el fuego del atrio, al servicio de una madre poco inclinada a bromear, tal como nos los muestra una oda de Horacio.

Durante todo el largo tiempo en que Roma permaneció como pequeña ciudad, en que ella no estuvo enrolada en las guerras que la arrastraron no demasiado lejos de la Ciudad, esta economía fue posible. Pero cuando la segunda guerra púnica alargó desmesuradamente su horizonte y el campo de acción de sus legiones, los senadores no tuvieron más la posibilidad de ser a la vez padres de familia atentos a la vida del dominio y jefes de guerra, o administradores, en

Roma, en el Senado, o en las provincias. Las sesiones del Senado los llamaban más y más frecuentemente a la Curia. Una residencia en Roma se convertía en indispensable, y eso costaba caro. La propiedad rural debía proveer para esos gastos. Era necesario que ella fuera, como decimos hoy, más y más «rentable». Los senadores terminaron por convertirse en pobres figuras junto a sus compatriotas que se entregaban al comercio, asegurando, en sociedad, la percepción de los impuestos, y se comprende que la tentación haya sido fuerte (desde antes del comienzo de la guerra de Aníbal, pero ya esos fenómenos habían sido tentadores por las consecuencias de la primera guerra púnica) de abandonar la riqueza territorial, convertida casi en pobreza, por actividades más remunerativas. Era el comienzo del proceso que había mostrado, en Atenas, cómo un pueblo podía perder su alma.

Tal era la situación de la agricultura en la Italia romana al comienzo del siglo II a.C. Necesidad política y social, y no solamente económica, ella era el único recurso oficialmente permitido para los hombres que tenían la carga del Imperio. Es en esta circunstancia que Catón escribió su célebre tratado *Sobre la agricultura*. Lo hizo para enseñar a esta aristocracia que no podía permanecer más que terrateniente, el medio de conservar su rango en una ciudad en la que aparecía ya como figura perteneciente a tiempos pasados. Y este era un camino intermedio entre las fuerzas de la tradición moral y las exigencias de una evolución que nada podía detener, que «enriquecía» a Roma y, por consiguiente, hacía más pobre a quienes la dirigían. Catón permanece vinculado a la antigua fórmula de la autarquía del dominio; intenta hacer de este de suerte que sea también tan productivo como fuera posible y que el excedente del que hablábamos fuera, también, sustancial. Ese excedente, especialmente la producción de aceite, será vendido en Roma (Catón piensa en los propietarios que no están demasiado alejados de la Ciudad), y de ese modo una pequeña parte de las riquezas mobiliarias que allí comienzan a abundar irán al propietario. La propiedad ideal que describe Catón no será muy vasta; no solo será cultivada con el mayor

esmero, sacando partido de las situaciones, de la variedad de suelos —los cultivos en ella serán diferenciados—, sino que allí todo se calculará de modo que un número reducido de trabajadores baste para la tarea. Habrá esclavos, por cierto, pero ellos no serán un ejército; cada uno será conocido, personalmente, por el intendente, que tiene el rol del amo, y esos esclavos no trabajarán encadenados, porque el rendimiento será entonces irrisorio. Ellos tendrán el sentimiento de pertenecer a una pequeña sociedad; habrá «casamientos» de esclavos (no reconocidos por la ley, por cierto, pero convertidos en estables por la voluntad del amo), y los hijos, teóricamente uno de los productos de la granja, y propiedad del dueño, permanecerán en el dominio, donde, cuando les llegue la edad, trabajarán y vivirán. Además de los esclavos, habrá trabajadores libres, ya fijos, ya por temporadas.

Se ha dicho a menudo que Catón, para escribir su tratado, se había inspirado en obras compuestas por griegos y por el cartaginés Magón. Eso es cierto. Se ha dicho también que la agricultura que él describía era de tipo «capitalista», lo que es una noción, muy a la moda hace medio siglo, pero totalmente anacrónica para la Roma de los siglos II y I a. C. Virgilio aconsejará a sus lectores «alabar los dominios inmensos, pero cultivar uno pequeño» (II, vv. 412-413): la agricultura no debe ser una industria, bajo pena de perder su significación política y social; ella debe comprometer al dueño del dominio en su persona, ser el objeto de su atención, día tras día, como si con su mano debiera ejecutar los trabajos. Y aquí surge un problema importante que concierne al sentido mismo de las *Geórgicas*. En tanto que el dominio de Catón es cultivado, lo hemos dicho, con una mano de obra en parte servil, en parte compuesta de hombres libres, Virgilio habla del «campesino» y jamás de aquellos que lo ayudan. ¿El poeta se refiere a un modelo ideal? Aquel que nos describe, ¿posee algún lazo con la realidad? En otros términos, ese mundo de las *Geórgicas*, ¿no es otra cosa que una utopía?

Que Virgilio no tome en cuenta a los auxiliares del dueño no podría sorprendernos. Lo que quiere alcanzar no es la práctica coti-

diana, comercial, sino las relaciones que existen entre el hombre y la tierra. En el dominio de Catón, el intendente, el *vilicus*, es el «vicario» del dueño, su sustituto, y los obreros son sus «brazos», su *manus*. En efecto, existía en los pueblos y en las pequeñas ciudades de Italia cantidad de propietarios, alguna vez diseminados en el campo, más a menudo viviendo en la «villa», cuyas casas, construidas en lo alto de una colina, se agrupaban para la defensa y también para la comodidad de la vida social. Horacio nos ha conservado el recuerdo de esos «honestos jefes de familia», que, en Mandela, trabajaban ellos mismos su campo y se regocijaban los días de fiesta, honrosos de pisar con el pie, danzando, esa tierra que les costaba tantos esfuerzos. El testimonio de Horacio nos conduce, precisamente, a los años durante los cuales Virgilio componía su poema. Cuando leemos los consejos que dan las *Geórgicas* respecto del cultivo de la vid, por ejemplo: «Sé el primero en cavar la tierra, sé el primero también en quemar los sarmientos podados y el primero en llevar las estacas al abrigo» (II, vv. 409-410), debemos observarlos como la formulación abstracta de una idea de la agricultura, cuya realización práctica dependía evidentemente de contingencias diversas. Por cierto, el poema conserva siempre la preocupación, primordial, por lo concreto: todas las operaciones descritas son reales, y representadas de una manera realista; eso es parte integrante de su poesía, que tiene como propósito hacer experimentar en el lector (campesino o no) el desenvolvimiento de las actividades rurales, pero eso no quiere decir que ese mismo lector deba, después de haber escuchado a Virgilio, cerrar su libro y tomar él mismo su arado o su azada.

Nos parece de ese modo que Virgilio continuaba una tradición que se remontaba hasta los tiempos más arcaicos de Roma y se había impuesto a la conciencia de los políticos desde hacía aproximadamente dos siglos. La imagen que él presenta de la vida campesina no es «idealizada», el acento está puesto, muy a menudo, sobre esas tareas y esas fatigas —el *labor improbus* que ha sorteado todo tipo de dificultades introducidas por Júpiter en la naturaleza, implica también sufrimientos—, pero ella está presente en su esencia, con una

nitidez de trato y un análisis tal que vinculan esta poesía a todos los clasicismos. Lo que no podía ser alcanzado sin una cierta simbolización, como en el mundo platónico de las Ideas, donde la esencia descrita difiere de los objetos que la encarnan.

El objetivo que se había propuesto Catón, y que consistía en revalorizar la producción agrícola para devolver su rango a los senadores y, más generalmente, a los propietarios hacendados en el Estado, estaba siempre presente en el espíritu de los contemporáneos de Virgilio. Dos medios eran posibles: aumentar la extensión de las propiedades —se podía esperar de eso un crecimiento proporcional a las rentas— y buscar los cultivos más ventajosos. Se sabe que el primer paso, el aumento de la superficie poseída, había sido largamente practicado: los «nobles» habían comprado tierras que los pequeños propietarios se habían sentido obligados a abandonar, como consecuencia de diversas crisis económicas que habían marcado el tiempo de la guerra social al comienzo del siglo I a. C., después aquellas de las guerras civiles; ese movimiento era, al decir de Plutarco, ya sensible hacia el año 130 a. C., cuando Tiberio Graco atraviesa la Etruria y vive la miseria de sus campesinos. Cuando las compras eran imposibles, los grandes propietarios no titubeaban en ocupar terrenos que pertenecían de hecho al pueblo romano (el *ager publicus*) y en instalar allí rebaños para el pastoreo, por lo cual no pagaban más que un derecho de locación irrisorio. La recuperación de esas tierras «públicas» que algunos deseaban distribuir a los «colonos», es decir, a los ciudadanos pobres, para que allí se instalaran y las hicieran producir, choca siempre con graves dificultades y con una resistencia obstinada de los ocupantes abusivos. La lucha fue principalmente fuerte en torno del *ager publicus* de la Campania, un territorio de gran fertilidad. Hemos visto que esta política, practicada por los triunviros en beneficio de los veteranos, podía ser chocante para los habitantes de los territorios donde era aplicada. Pero había allí algo más grave. El crecimiento de propiedades traía implícito, a menudo, un cambio en las formas de cultivo. Más allá de cierta superficie (Catón y Virgilio lo sabían), los labradores cedían sitio a

los pastores; los cuidados atentos, minuciosos, exigidos por el cultivo llegaban a ser imposibles; los pastores, en cambio, no tenían necesidad de ser tan numerosos y su trabajo no exigía, a menudo, conocimientos técnicos precisos. Esta evolución está constatada, y lamentada, en un libro que apareció precisamente en el año 37 a. C., cuando Virgilio comenzaba a componer las *Geórgicas*, el tratado *Acerca de la agricultura* de Varrón: «En ese suelo —escribe Varrón—, en que los pastores que fundaron esta ciudad enseñaron a sus hijos a cultivar los campos, he aquí, por el contrario, que sus descendientes, despreciando las leyes, han transformado en pastoreo las llanuras cultivadas, ignorando que la agricultura y la cría de ganado no son la misma cosa, que el pastor es una cosa y que el agricultor, otra».

Las leyes de las que habla Varrón son aquellas que regían las tierras del *ager publicus* y limitaban las concesiones a personas privadas. Pero las leyes no podían prevalecer sobre las costumbres, y Octavio, que en ese momento tenía necesidad del apoyo que podían aportarle los «nobles», apenas tenía la posibilidad de poner fin a sus usurpaciones. Los bienes de aquellos que habían perecido en las proscripciones no eran desmantelados, sino que simplemente pasaban a manos de otros propietarios, amigos de los triunviros. La agricultura contemporánea de Virgilio comportaba, pues, al margen de las pequeñas y medianas propiedades, donde se practicaban tareas tradicionales, grandes espacios reservados al pastoreo. Este estado de cosas existía desde hacía muchas generaciones, y, si es verdad que Mecenas ha invitado al poeta a ocuparse de la cría del ganado, es probablemente porque ese tema formaba parte de las *res rusticae*, de las cosas del campo, las que, en su conjunto, era conveniente cantar si quería hacerse una obra nueva y salir de los senderos hollados por Hesíodo. Ni Mecenas ni Virgilio son fieles a las máximas de los poetas helenísticos y de los «nuevos poetas» romanos: como Calímaco, Virgilio desprecia la ruta en la que los carros han trazado sus huellas. Y precisamente, en el canto III de las *Geórgicas*, el canto de los pastores, se felicita de ser arrastrado hacia las escarpadas cimas del Parnaso. La tarea es ruda, sin duda, muy especialmente cuando se

trata de glorificar los humildes cuidados que se da a las ovejas y a las cabras, pero, dice Virgilio, «me agrada ir hacia las cimas donde hasta allí ninguna ruta ha dejado su huella sobre la dulce pendiente que desciende hasta la fuente Castalia» (III, vv. 291-293). El propósito de Virgilio y el de Mecenas nos aparecen aquí claramente: lo que los anima es siempre el deseo de la gloria, la glorificación, ver la sacralización de los trabajos rústicos, de «toda» la agricultura, aun cuando política o filosóficamente pueda tenerse reservas sobre el espacio demasiado grande conferido a la cría del ganado. Su propósito no concierne a la política; es de orden poético. *Geórgicas* totales, que no descuiden ninguno de los aspectos esenciales de la vida en los campos, deberán cubrir de gloria y de oro la campaña itálica. Así se encontraba cumplido el programa imaginado por Mecenas y por Octavio: la reconquista y la exaltación de la *dignitas* romana.

Se sintetizó, en ese entonces, el contenido de las *Geórgicas* a través de una frase de Cicerón, que este coloca en boca del viejo Catón, haciendo el elogio de la agricultura: «No son solo las cosechas, las praderas y las viñas y los bosquecillos los que hacen nacer nuestra alegría en el campo, sino también los jardines y los huertos, la cría del ganado, los enjambres de abejas y la diversidad de todas las especies de flores» (*Cato Maior*, XV, v. 54).[1] Si es dudoso que Virgilio haya encontrado en esta frase el plan de su poema, es necesario entretanto tener en cuenta el parentesco evidente que existe entre las palabras atribuidas a Catón y el sentimiento que anima las *Geórgicas*, con una diferencia: eso que, para Cicerón, es fuente de placer (el placer que nace de la abundancia) se convierte aquí en objeto de gloria —alcanzada, gracias a la poesía—, de nobleza que, hasta entonces, no había sido consagrada más que por los poetas griegos.

Por cierto, Teócrito había mostrado que los pastores y los cabreros no eran extraños al mundo de la poesía, y Virgilio lo sabía mejor que nadie, puesto que él mismo, en otro tiempo, había seguido ese

1. E. de Saint-Denis. Prefacio a su edición de *Géorgiques*, 2.ª ed., París, 1960, pág. XX.

mismo camino. Pero la *Bucólica* es un género «humilde», que no podría otorgar al poeta más que una gloria mediocre. Aquí, por instigación de Mecenas, la intención es otra: el poema propuesto reclama el género épico, el único que, verdaderamente, confiere la inmortalidad. Y para que nadie se equivoque sobre esto, ya desde el prólogo parafrasea, aplicando sobre sí mismo una de las más orgullosas y más célebres declaraciones de Ennio, el «padre» de la epopeya romana: «Probemos una nueva senda, en la que yo también, como otros, pueda levantarme de la tierra y volar victorioso en la boca de los hombres» (III, vv. 8-9). Ennio había dicho, hablando de su propia gloria: «Yo vuelo, vivo, en la boca de los hombres». Es allí donde Virgilio coloca su originalidad y su ambición: en esta Italia y esta Roma nuevas que se preparan, todo llegará a ser igual a lo que Grecia contaba de más ilustre: Pales, el dios (o diosa) de los pastores del Palatino, será puesto junto a Apolo, los bosques italianos se igualarán a la prestigiosa montaña del Liceo.

Es digno de notar que, en todo ese canto III de las *Geórgicas*, Virgilio abandona casi totalmente la evocación de los paisajes italianos para reemplazarlos por los nombres de sitios griegos: el Citerón, el Taigeto, Epidauro, donde, en la llanura de la Argólida, existían crías célebres de caballos. Esos que criaron los campesinos (o los grandes propietarios) italianos serán reputados como reservados para los juegos olímpicos. No es difícil evocar la gloria de los corceles nacidos y criados en Grecia: desde Homero hasta Píndaro, ellos están encargados de honrarlos, tanto en la leyenda cuanto en la realidad de los grandes juegos.

Cuando se trata de rebaños de toros y de terneras, Virgilio los evoca en el ámbito de las regiones más recónditas de Italia: el bosque de Sila, en el fondo del Bruttium (nuestra Calabria), o en las montañas salvajes que forman el dorso de la Lucania, zonas casi desérticas donde las labores son imposibles. Y luego el horizonte se amplía aún más: las yeguas enamoradas andan errantes en las llanuras de Bitinia, en las márgenes del Imperio; se las encuentra también en Beocia, donde las ha situado desde largo tiempo la leyenda; pero ellas no

han podido habitar jamás los pastizales de Italia. Las cabras apacientan en los bosques del Liceo, en el Peloponeso, en esa Arcadia donde cantan Galo y los poetas de la *Égloga*, y el mismo Virgilio. Ese mundo de los pastores se abre al infinito, se extiende también más allá de los límites de Italia, hasta los confines del mundo. Eso explica probablemente por qué Virgilio ha situado, en medio de ese canto III, dos evocaciones simétricas: la vida de los pastores de Libia (los pastores nómadas de África, de la Cirenaica y del sur tunecino) y aquella de los pastores de Escitia, en las llanuras que, al norte del mar Negro, se extienden sin fin hacia el polo. En esas dos partes del mundo donde la vida de los hombres no ha podido desenvolverse tan armoniosamente y con tanta felicidad como bajo el clima italiano, la cría del ganado es la única forma posible de trabajo de la tierra. Libia es el país de los calores atroces; la Escitia, aquel de los hielos y de la nieve. La cría del ganado aparece entonces como un género de vida primitivo, muy próximo a la barbarie original: *gens effrena*, «pueblo sin disciplina», dice Virgilio de los pastores escitas. La inferioridad de la cría del ganado respecto de las otras tareas se hace de este modo evidente, y no podemos más que constatar el acuerdo de Virgilio con los propósitos de Varrón que hemos evocado. El contraste está subrayado con la imagen que nos había sido propuesta de los campesinos itálicos en los dos primeros cantos del poema. En Libia, como en Escitia, nada puede compararse a las ciudades de la Italia central, salvo modos de vida rudimentarios. Por cierto, la vida pastoral también forma parte del cuadro completo de la agricultura, tanto en las *Geórgicas* cuanto en la realidad de las «cosas de la tierra» (las *res rusticae*), pero Virgilio no la integra verdaderamente en la imagen que traza de las actividades campesinas; ella no tiene allí el mismo valor, la misma función civilizadora que los otros cultivos. Ella se sitúa en una vaguedad lejana, indeterminada, ya cuando el poeta la sitúa más allá de los mares, o en la leyenda, ya cuando la ubica en Italia, al confinarla en el horizonte de las aldeas, en las alturas brumosas de los Apeninos o en las regiones conservadas salvajes del sur, aquellas donde, siglos más tarde, se dirá que Cristo se hubo detenido.

Es evidente que Virgilio, respecto de la vida de los pastores, no tiene el mismo sentimiento que experimenta a propósito de los agricultores. Los modos de vida de unos y otros son muy diferentes entre sí. Tanto que el cultivo atento de los campos ingresa en el proceso de evolución que, por la purificación que impone, conduce al espíritu humano hacia la sabiduría, y, desde un primer momento, a una toma de conciencia más clara de su condición; la cría del ganado, con el nomadismo que ella implica, constituye como un retroceso en la historia de los hombres y en su ascenso hacia la vida social.

Por todas esas razones, el canto III, aquel de los pastores, deberá recurrir al prestigio de la leyenda y del exotismo para magnificar un tema que, hasta entonces, no había sido cantado en el mundo épico. Y Virgilio no podía escapar a la idea de que la vida de los pastores se sitúa en la frontera de la civilización. No nos sorprenderemos pues al constatar que allí los animales ocupan más sitio que los hombres. Lo que interesa al poeta son los sentimientos que descubre entre los primeros, y esta simpatía profunda que los vincula a él. El consejo de Mecenas, que orientará a hacer de las *Geórgicas* un cuadro fiel de la agricultura contemporánea, a fin de conferir a esta actividad esencialmente italiana y romana una gloria que no se le reconocía hasta entonces, está desarrollada por Virgilio de manera imprevista: los preceptos técnicos que da a los agricultores no serán para él más que secundarios; lo que le interesa y lo que sacará a luz en la naturaleza, tal como los hombres la domeñan, para usar de ella, será el ascenso progresivo del espíritu.

COMPONER UN POEMA

A medida que se desarrolla esta epopeya de la creación, Virgilio se aleja cada vez más de los senderos hollados, y las dificultades crecen y se multiplican bajo sus pasos. Si los preceptos del canto I se alinean fácilmente sobre esos que da Hesíodo en *Los trabajos y los días*, si la viña y el olivo no están desprovistos de cierto prestigio poético que

les confieren las leyendas de las que están rodeados sus orígenes y la figura de las divinidades que los protegen: Dioniso-Baco para la viña, Minerva-Palas para el olivo, la cría del ganado, por sí sola, carece de ilustración. Hay poco respecto de ella en la mitología griega. Apolo, es verdad, ha cuidado los rebaños de Admeto, pero era un castigo infligido por Zeus por la muerte de Asclepio, y este episodio de la vida del dios no pasa por glorioso. Hércules trajo desde la Hesperia los bueyes de Gerión y los condujo hasta Grecia pasando por Italia y por Roma. Virgilio se acordará de esto en el libro octavo de la *Eneida*, pero por razones muy particulares que no existían todavía en el tiempo en que componía el tercer canto de las *Geórgicas*. Hermes, dios de los pastores, apenas ha manifestado su actividad en ese dominio más que llevando sobre sus hombros el cordero extraviado. Ahí se detiene, más o menos, el «asunto poético» de la cría del ganado. No se halla allí ninguna figura verdaderamente importante; uno permanece en el círculo, estrecho y humilde, de las *Bucólicas*. Virgilio, si quería obedecer a Mecenas, debía inventar y, como él mismo lo dice y lo repite, anexar nuevas provincias al reino de la poesía. Por cierto, las perspectivas de semejantes conquistas eran seductoras, pero los medios para realizarlas no aparecían con evidencia. El precedente de Varrón imponía sujeciones; era menester, como él, dar a los granjeros consejos precisos, pero, al mismo tiempo, componer una epopeya, describir a la vez la silueta de una buena vaca, lechera o reproductora, y hacerlo en versos de un tono sublime. Un número muy grande de preceptos y recetas contenidos en ese canto III proceden del libro de Varrón, entonces de moda. Quizá, por otra parte, sea la actualidad en el año 37 a. C. del cuadro total que presenta de la agricultura italiana lo que ha sugerido a Mecenas el consejo dado a Virgilio. Pero nada está más alejado del tono épico de una colección en la que la agronomía estuviera junto al arte del veterinario. ¿Cómo ha resuelto Virgilio ese problema?

Hemos visto por qué razones todo eso que concierne a la cría del ganado ha sido proyectado por el poeta en una lejanía, por sí misma poética. Además, la enumeración de preceptos técnicos será inte-

rrumpida por episodios y por descripciones. Los primeros consisten en narraciones, intercaladas en el tramado del canto y abriendo vastas perspectivas. Hemos encontrado dos evocaciones, simétricas, de la vida que llevan los pastores en Libia y aquella de los pastores de Escitia, así como al final del canto, la descripción de la peste de la Nórica; cerca de cien versos (sobre 566 para la totalidad del canto) consagrados a aquella, y más de cuarenta para la vida en Libia y en Escitia, colocados un poco después de la mitad del canto. En el canto IV, nosotros veremos que la proporción de episodios será todavía más grande.

Más a menudo, la atmósfera de leyenda —inseparable de la concepción alejandrina de la poesía épica— será creada por la alusión, muy breve, a un relato muy conocido por todos los lectores y que vendrá a ilustrar la exposición.

Por ejemplo, cuando Virgilio habla de la fuerza del amor, en la naturaleza entera, le basta con evocar (sin nombrarla) la hazaña de Leandro, que iba todas las noches, incluso durante las tempestades, a volver a encontrar, a nado, a su amada Hero, que vivía en la otra ribera del Helesponto. Su amor lo obligaba a ello; finalmente él murió y, en su dolor, Hero se suicida. Por otra parte, surgen los perfiles de los caballos que montaban Cástor y Pólux, o de aquellos que estaban atados al carro de Aquiles y que, uno lo sabe, eran profetas, o inclusive la yunta de Ares, en la *Ilíada*, o el caballo divino, que no era otro más que el dios Saturno, metamorfoseado de esta manera para escapar de los celos de su esposa Rea, a punto de sorprenderlo en sus amores con Filira, quien, por esta razón, da a luz a los Centauros, seres mitad caballos, mitad hombres.

Respecto de los caballos, estaba relativamente contento al situarlos en un trasfondo de leyenda y de epopeya. Se trata de animales nobles, ya sean guerreros, ya los que disputan en la carrera la palma de la victoria. Guerra y victoria son, por naturaleza, épicas. Pero ¿qué hacer con las terneras? En la Grecia legendaria no existía más que una, la hija de Ínaco (las Prétides, que se las creía transformadas en terneras, y el amor de Pasífae por el toro, habían sido utilizados

por Virgilio en la *Égloga* sexta, no es conveniente acordarse aquí de esto). La hija de Ínaco, Ío, amada por Zeus, había sido transformada en ternera por su amante para sustraerla de la venganza de Hera (Juno). Se sabe cómo, protegida por Argo «el de los cien ojos», y hostigada por un tábano que no dejaba de aguijonearla, había recorrido todo el Oriente antes de llegar a Egipto, donde había sido divinizada bajo el nombre de Isis, hasta que finalmente fue transformada en constelación. Esta leyenda era muy familiar para todos los lectores de Virgilio; un cuadro la representaba en la misma casa de Augusto, en el Palatino, donde aún la vemos (la «casa de Livia»). El poeta la utilizará de una manera inesperada, prescribiendo a los granjeros que situaran al abrigo de los tábanos a las madres que acababan de parir y de ese modo les evitaran el suplicio soportado por Ío.

Al margen de esas alusiones a la legendaria «nobleza» que dan a esos temas humildes algún reflejo de la gran poesía, Virgilio ha ensayado también otro procedimiento querido por los alejandrinos y por sus discípulos, los «nuevos poetas», la descripción realista y las «escenas de género». Algunas veces no son más que ampliaciones sobre esas que le proporcionaban los tratados técnicos u otros poetas. Como la horrorosa descripción de la serpiente de Calabria. Si uno no sabe que lo esencial de esta le había sido proporcionado por un poema, en griego, de Nicandro (un siglo y medio anterior a Virgilio), uno imaginaría que este ha visto el monstruo con sus propios ojos. Pero es imposible no reconocer recuerdos personales en el cuadro de la primavera que abre a los rebaños de ganado menor y mayor el camino del pastoreo en las montañas: «Con la primera luz de la estrella matinal, alcancemos los fríos campos, mientras la mañana es nueva, mientras las praderas son blancas, y yace en la tierna hierba el rocío muy grato para el ganado. Luego, cuando la cuarta hora haya hecho nacer la sed, y las ruidosas cigarras atruenen con su canto los matorrales, haz que lleven a tus ganados a beber en los pozos o en los hondos estanques, de donde sale el agua corriente de entre abrevaderos de madera; pero, durante los calores del mediodía, busca un valle sombrío, así como desde un añoso tronco una robusta

encina tiende sus grandes brazos, o donde un boscaje sombrío ofrece el asilo de su sombra sagrada bajo la espesura de las carrascas; entonces, es menester darles de nuevo agua fresca, y dejarlos pastar hasta que se ponga el sol; cuando la estrella fría del atardecer atempera el calor, y ya cuando la luna medio rosada restaura los bosques, y los litorales hacen resonar el canto del alción y los sotos el del jilguero» (III, vv. 324-337).

La descripción de los bosques sagrados —o de aquellos que la poesía consagra— es un tema común de todas las epopeyas, desde las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Los «poetas nuevos» latinos se han adueñado de esta facilidad, y Horacio se burla, en su *Arte poética*, de aquellos que usan de ella a diestro y siniestro, colocando aquí o allá la descripción de un arcoíris o aquella del Rin y concluye diciendo al respecto: «¿Sabes pintar un ciprés? Puede ser, ¿pero qué hace este en medio de una escena de naufragio?». Los contemporáneos amaban estas «viñetas» de la naturaleza. En la casa de Augusto, no lejos del cuadro que representa a Ío protegida por Argo, se ve otro cuyo sujeto es un paisaje «puro»: un pequeño puente sobre un arroyo en el que nadan patos en un bosque en el que la presencia de algún santuario lo vuelve, en algún aspecto, sagrado. La «jornada del pastor en la montaña», que acabamos de encontrar, tiene otros méritos además de la ingeniosidad de la descripción y de los hallazgos de estilo, que la traducción no puede transmitir más que con dificultad. Ella testimonia una sensibilidad personal, una visión de las cosas que es propia de Virgilio y que nosotros ya hemos encontrado, presente, en tal o cual *Égloga*. Solamente aquí, el cuadro se inserta no ya en una escena idílica, sino en un amplio desarrollo de las dimensiones de la naturaleza entera.

Porque, y es este uno de los elementos esenciales de esta epopeya virgiliana, si se busca, existe un modelo proporcionado por el poema de Lucrecio *Sobre la naturaleza*, el cual, lo hemos dicho, era familiar a Virgilio. Digresiones, episodios, cuadros, evocaciones «decorativas» del mundo legendario o de escenas tomadas de la tradición poética griega y romana. Ellas se superponen en un tramado épico, y no

lo crean. Lucrecio había creado todo un universo épico, que no desdeña, por cierto, las facilidades que hemos mencionado, pero cuya profunda unidad está fundada, no como en las tradicionales epopeyas narrativas, sobre el desenvolvimiento de una narración y las hazañas de un héroe —Aquiles, Ulises, Alejandro Magno o César—, sino sobre una visión unitaria de la creación, y Virgilio toma conciencia, poco a poco, de que una voluntad análoga lo animaba frente a la vida rústica. El poema de Lucrecio había enseñado un camino que era necesario seguir para alcanzar las más altas cumbres de la poesía. Es por eso que Virgilio, en las *Geórgicas*, imitará a Lucrecio; aún más, él continuará a Lucrecio, yendo más lejos, a partir del punto en que aquel se había detenido.

Es Lucrecio quien le proporciona las estructuras fundamentales de las *Geórgicas*, las alternancias de prólogos y epílogos que se responden, la exaltación de héroes —en Lucrecio, Epicuro; en Virgilio, Octavio— cuyas acciones y pensamientos dirigen la felicidad humana, las grandes pinturas (recordamos la peste de Atenas y aquella del Nórica), y hasta el uso de la simbología tradicional para expresar realidades que sobrepasan el simple aspecto objetivo. Es así como Lucrecio, en el libro I, había escrito: «Por último, perecen las lluvias, una vez que el padre éter las ha precipitado al seno de nuestra madre, la tierra» (I, vv. 250-251), y Virgilio le hace eco: «Entonces el Éter, padre omnipotente, desciende en fecundas lluvias al seno de tu alegre esposa» (II, vv. 325-326), y eso constituye toda la evocación de la primavera. Es Lucrecio quien guía a Virgilio más allá de las simples descripciones y cuadros del género y le muestra de qué manera se pueden expresar las intuiciones filosóficas cuyos cuadros se convierten en mediadores. Que Lucrecio haya influido sobre el pensamiento de Virgilio y su concepción del mundo, lo sabemos y lo hemos dicho; pero lo que importa aquí es que le ha proporcionado un lenguaje, a la vez didáctico y épico, así como se ha subrayado.[2] Desde

2. L. Alfonsi, «L'avventura di Lucrezio nel mondo antico... e oltre», en *Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. XXIV, Ginebra, 1978, pág. 285.

los tiempos más remotos, el mundo antiguo admitía como un dogma que a cada género poético correspondía un lenguaje determinado, que definía su «tono». Lucrecio sabe, él también, que es un precursor. Como Virgilio, declara «recorro apartados parajes de las Piérides [es decir, de las musas] no hollados antes por ningún pie» (IV, vv. 1 y ss.). Lucrecio había construido su lenguaje tomando de Ennio palabras, una sintaxis, a veces imágenes, toda una poética que él asocia al vocabulario griego del epicureísmo, algunas veces a aquel de los poemas cosmogónicos de la tradición helénica y muy particularmente a aquel de Empédocles. Virgilio, formado durante sus años de aprendizaje en el pensamiento epicureísta, lector por cierto entusiasta de Lucrecio, encontraba en el poema *Sobre la naturaleza* un modelo gracias al cual él podía sobrepasar el tono «humilde» de las *Bucólicas* y elevarse muy rápidamente hasta componer la epopeya de la Tierra.

Sería muy largo subrayar todos los pasajes en que Virgilio sigue a Lucrecio, tanto en el pensamiento cuanto en la expresión. Un solo ejemplo nos bastará. En el canto III de las *Geórgicas* Virgilio, describiendo los efectos del amor, escribe: «Tan es así que todas las especies sobre la Tierra, los hombres y los animales salvajes, y, en el mar, la variedad de peces, los rebaños y los pájaros de mil colores son arrebatados por esos transportes y esta llama» (III, vv. 242-244). Lo que es como el resumen de los primeros versos del prólogo colocado por Lucrecio a la cabeza de su primer libro: «Madre de los Enéadas, placer de hombres y de dioses, alma Venus, tú que bajo los astros que en el cielo se deslizan, pueblas el mar portador de naves y las fructíferas tierras...» (I, vv. 1-4). Eso que uno puede considerar como un episodio destinado a animar, en Virgilio, el libro de los pastores, es un llamado consciente, voluntario, de Lucrecio; el tono épico está logrado a la vez por similitudes de vocabulario y de ritmo y la convicción, en los dos, de que las mismas fuerzas profundas se agitan en todos los seres. Esta convicción, que ya hemos encontrado, se revela como el corazón mismo de esta epopeya, de la que hemos intentado asir la génesis, en el curso de esos ocho o nueve años en que Virgilio, en el

apartamiento, descubre, paso a paso, su propio pensamiento a medida que construye su poema. Este nos parece haber tomado impulso, en primer lugar, a partir de eso que constituía el objeto del canto III, de donde la importancia que le acordamos en esta reconstrucción. Después viene el canto de las abejas, la cuarta de las *Geórgicas*, que también presenta serias dificultades. Pero ¿por qué incluir la cría de las abejas en un cuadro de la agricultura?

El tema figura ya en el tercer libro del tratado de Varrón. ¿Es por eso que Virgilio lo ha retomado, por deseo de hacerlo lo más completo posible? Pero ha omitido otros cultivos y crías más importantes, quizá, para la economía de las *villae rusticae* contemporáneas. De ese modo los huertos no son mencionados más que por omisión, y vinculados a un modo de vida, a aquel del «viejo de Tarento»,* bien alejado, sin ninguna duda, de aquel que llevaban los grandes propietarios de los que Varrón es el portavoz. Virgilio ha dejado de lado, esta vez totalmente, las crías «modernas», consideradas por Varrón como particularmente rentables: cría de pájaros, en grandes pajareras, cría de variados animales pequeños puestos de moda desde hacía algunos años, después, las vastas «piscinas» donde vivían peces de los que se disponía durante todo el año, y al alcance de la mano. Se sabe que Cicerón califica de *piscinarii* a los fanáticos de esos acuarios, a los senadores contemporáneos que se preocupaban más de aquellos que de los asuntos públicos. Virgilio habría podido también hablar de jardines en los que se cultivaban flores; esta era una industria necesaria, y rentable, en un tiempo en que los convidados llevaban a los banquetes coronas de flores, tal como esta costumbre se había expandido en el mundo griego, a imitación del Egipto, muy posiblemente. El poeta ha dejado de lado todo eso y Columela podrá componer todo un libro con esos temas y, de ese modo, continuar a Virgilio.

* Sobre el *senex Corycius* (*Géorgicas*, IV,vv 116-148), puede verse con provecho Antonio La Penna, «*Senex Corycius*», en *Atti del Convegno virgiliano sul bimillenario delle «Georgiche»*, Nápoles, *I.U.O.*, 1977, págs. 37-66 y Giuseppe Augello, «*Divini gloria ruris*», en *Rivista di cultura classica e medioevale*, Roma, XVI (1974), págs. 137-163.

Eligiendo las abejas, nos parece que Virgilio ha querido —ya lo hemos indicado— terminar de escalar la jerarquía de la vida bajo formas cada vez más elevadas. Y eso le permitía —lo que era una de sus preocupaciones de poeta— acceder a una forma de poesía mitológica, en el espíritu del alejandrinismo.

El canto IV es el más alejandrino de toda la obra. Es aquel más rico en digresiones y en narraciones épicas. Tal y como lo leemos ahora, ofrece los ejemplos más perfectos de esas «epopeyas en pequeño» (los críticos modernos las llaman *epyllia*, epopeyas diminutas), muy gratas a los alejandrinos y a su escuela: una narración sobre una leyenda poco conocida, contada en un estilo brillante. Catulo había brindado el modelo latino de esta en el célebre carmen 64, el epitalamio de Tetis y Peleo, que contiene, en su centro, bajo el pretexto de describir el bordado de una tela, la historia de Ariadna, abandonada por Teseo en la isla de Naxos, y recogida por Dioniso, que la hace su mujer y le confiere la inmortalidad astral. La «pequeña epopeya» con que termina el canto IV de las *Geórgicas*, en su estado definitivo, las historias de Aristeo, hijo de Cirene, la ninfa marina, la del dios Proteo (que semeja de modo evidente al Sileno de la sexta *Égloga*) y la de Orfeo y Eurídice, son de modo evidente comparables a aquella de Catulo. Así como la unión de Dioniso y Ariadna se presenta, en Catulo, como un episodio introducido en el interior de otra narración que le sirve de cuadro, de igual modo la leyenda de Orfeo y Eurídice está «encuadrada» por la aventura del pastor Aristeo, un héroe pastoral tesalio (pero «naturalizado» y honrado con un culto en la Arcadia), que había perdido sus abejas, víctimas de una epidemia, y fue a interrogar al dios marino Proteo sobre las razones de esa circunstancia. Proteo le revela que era él mismo la causa, al haber provocado, sin quererlo, la muerte de Eurídice. Cirene, después de este oráculo del dios, indica a su hijo el medio de recomponer sus enjambres. Esta larga historia, con su doble narración, recuerda evidentemente los procedimientos de la narración popular, desde el romance griego hasta las *Mil y una noches*. En el canto IV de las *Geórgicas*, ocupa 241 versos,

sobre los 565 que cuenta el canto entero, es decir, alrededor del 43 %.

Una tradición antigua nos indica que ese final del canto IV no es aquel con que termina el poema en su estado original. Una primera versión, nos dice Servio, comprendía, en toda la segunda mitad del canto IV, el elogio de Galo, pero, después de la desgracia de aquel y su suicidio del año 26 a. C., Augusto pide al poeta suprimir este elogio; y Virgilio lo reemplaza por la leyenda de Aristeo y aquella de Orfeo, imbricadas una en la otra. Los comentaristas se han esforzado por adivinar el contenido primitivo del canto, lo que es muy azaroso. Uno puede solo subrayar que el elogio de Galo, que se encontraba en el poema tal y como Virgilio lo leyó, en el año 29 a. C., a Octavio y a Mecenas, se vinculaba muy naturalmente a temas egipcios, con los cuales se terminaban los preceptos destinados a la curación de los males que podían padecer las abejas y a la eventual reconstrucción de los enjambres: si uno desea que nazcan abejas, dice Virgilio, basta provocar, en ciertas condiciones, la putrefacción de un toro; de su carne nacerán los insectos, y Virgilio agrega que este procedimiento era practicado por los apicultores egipcios. Virgilio no es el único en situar en Egipto esta extraña práctica. Plutarco también alude a Egipto en la vida del rey espartano Cleómenes, donde se ve a los sabios egipcios explicar minuciosamente que todos los cuerpos en putrefacción producen animales y citar como ejemplo de esto las abejas nacidas del cuerpo de un toro, así como las serpientes nacen del de los hombres.* Y uno encuentra allí muy antiguas creencias de origen africano.

A partir de esa circunstancia, se puede imaginar que Virgilio había entrelazado el elogio de Galo y la invocación del mundo egipcio, que acababa de ser conquistado por Octavio, con la eficaz ayuda

* Respecto de la sobrevida del héroe como serpiente, véase Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, trad. José Melena, 1984. En cuanto al carácter etónico de la serpiente y su referencia al ámbito del Hades, cf. Vincenzo Tandoi, «Lettura dell'ottava bucolica», en M. Gigante, *Le Bucoliche*, Nápoles, Giannini Editore, 1981, pág. 302 y ss.

de Galo. Este había conducido al ejército que, a través de la Cirenaica, había permitido el sitio de Alejandría, después había permanecido en el país, para pacificarlo, en calidad de «prefecto» por cuenta de Octavio. Y había llevado a cabo desde el año 29 a. C. expediciones punitivas hasta la ribera del mar Rojo, tal como lo prueban las inscripciones conservadas. Ostentaba entonces el título de «prefecto de Egipto», y es él quien inaugura una situación política única en el Imperio. Octavio (pronto sería Augusto) es el sucesor de los faraones; es el rey en Egipto, y el gobierno real era ejercido por un hombre que no dependía más que de él. ¿Cuál fue el rol exacto de Galo en Egipto después del año 29 a. C.? Lo ignoramos; no es seguro que haya regresado a Roma desde el fin de ese año,[3] pero uno se inclina generalmente a pensar que permaneció más largo tiempo en sus funciones, y que habría indispuesto a Octavio contra él, conduciéndose más como jefe que como delegado del jefe. Quizás en eso haya habido otras razones. Solo sabemos que Augusto, sin duda en el año 27 a. C., había «renunciado» oficialmente a la amistad de Galo —lo que era un procedimiento practicado a menudo entre los círculos de la nobleza romana— y que aquel, ante la hostilidad de los senadores, había puesto fin a su vida. Lo que, lo hemos dicho, implicó la supresión de su «elogio» (*laudes*) del final de las *Geórgicas*. Eso hace suponer que esos elogios estaban ligados a la obra militar y política cumplida por Galo,[4] y puede imaginarse con comodidad que Virgilio había podido, no sin alguna satisfacción de parte de Octavio, exaltar la conquista muy reciente del Egipto, su «toma de posesión» por parte de Galo en nombre del vencedor de Accio, todo eso que había sido celebrado solemnemente en el triunfo que siguió, en agosto del año 29 a. C., a la lectura de las *Geórgicas* y su presentación al triunfador. Cuanto más espléndido aparecía el reino de Cleopatra, tierra de milagros y de ciencias secretas, más se engrandecía al conquistador.

3. Tesis sostenida por J.-P. Boucher, *op. cit.*
4. Idea sacada a luz por J.-P. Boucher, *ibid.*

La elección de Galo para este elogio se justifica también de muchas otras maneras. En primer lugar en el equilibrio del poema: aquel estaba colocado, desde los primeros versos, bajo la protección de Mecenas. Podía terminar con una invocación a Galo, que hacía de alguna manera de contraparte de aquellos que estaban dirigidos en el resto del poema al consejero de Octavio. Ambos habían contribuido grandemente a «socorrer a ese siglo de ruinas», según la oración que el poeta, en el final del canto I, dirigía a Octavio. Y, por debajo de los dos «amigos», está la figura del joven héroe victorioso que se dirige hacia la cima del frontispicio. Era justo también que Virgilio se acordara de la protección particular que debía a Galo, del tiempo de las *Bucólicas*, y afirmara de una manera ostentosa su parentesco literario con su amigo, con quien compartía la estética. De ese modo se desarrolla el canto IV, que culmina con la expresión de dos sentimientos: la amistad y la gloria, símbolo muy claro de la imagen que se quería dar del régimen que se instauraba, con la victoria de Accio. En un mundo pacificado, una Roma victoriosa se encarna en la persona de Octavio. Se glorifican las antiguas virtudes itálicas; es a ellas que Roma debe su triunfo, y, como dos siglos antes, ese triunfo es a la vez el de Hércules y el de las musas.

La supresión de los versos consagrados a Galo, su desaparición del campo de las *Geórgicas*, marcaron lo que ha convenido en llamarse «un cambio de régimen». No es más el tiempo de Mecenas, es el de Augusto.

La leyenda de Aristeo, por la cual Virgilio reemplaza el elogio de Galo, no contenía ningún símbolo político; era puramente «alejandrina» en su espíritu. En el momento en que Virgilio la escribió, estaba casi totalmente ocupado por la *Eneida*, si uno admite que esta redacción —un episodio de 241 versos— debió de continuarse durante una parte del año 25 a. C. (hemos visto que los métodos de trabajo del poeta no le permitían componer cada día más que un pequeño número de versos). En esa época, Virgilio se preocupa por el episodio central de su poema, el descenso a los infiernos, y es precisamente un descenso a los infiernos, o, como dicen los sabios, una «ca-

tábasis», la que también está «encuadrada» en la historia de las abejas perdidas. Algunos indicios nos muestran que esas dos narraciones no son independientes una de la otra: la evocación de las sombras que se presentan y revolotean sobre la costa del río infernal es idéntica en los dos pasajes, los mismos versos son retomados palabra por palabra: «Madres, esposos, cuerpos exánimes de magnánimos héroes, niños, doncellas, mancebos arrojados a la hoguera funeral ante la vista de sus padres» (*Geórgicas*, IV, vv. 475-477 = *Eneida*, VI, vv. 306-308).

Se puede suponer, por cierto, que esa referencia no ha sido verdaderamente querida por el poeta, que se trataría simplemente de un «relleno» provisorio, destinado a desaparecer en la redacción definitiva, la que no pudo ser efectuada por Virgilio. Pero también se puede pensar, con mayor verosimilitud, que el poeta ha tenido una intención al retomar esas imágenes, que juzgaba particularmente conmovedoras y sugestivas; ellas constituyen un nexo entre los dos poemas: «la catábasis» de Orfeo anuncia, explícitamente, la de la *Eneida*. A partir del momento en que sucede esa alusión, los dos episodios divergen; ellos revisten una significación diferente: mientras que el de las *Geórgicas* está destinado a subrayar la derrota de Orfeo, en el sentido ya indicado por Platón en el *Banquete*, el descenso de Eneas a los infiernos es totalmente «positivo». Orfeo se acerca al reino de las sombras porque él está empujado hacia allí por su pasión por Eurídice, y es eso lo que le reprocha Platón; también los dioses, que habían acordado que Alcestis volvería entre los vivos, no han dado a Orfeo más que una sombra vana, que él no pudo hacerla subir de nuevo hasta el día. Es que Alcestis tenía «un alma valerosa» —ella se había sacrificado, cambiando su propia vida por la de su marido—, animada de un verdadero amor, en tanto que Orfeo, «tañedor de la cítara», dice Platón, poseía un alma débil: no había tenido el coraje de morir por su amor y había usado estratagemas para penetrar en el Hades. «Por esta razón —concluye Platón— ellos le impusieron un castigo, hicieron que la muerte le llegara a través de las mujeres» (uno sabe que fue despedazado por las Bacantes); tal fue el relato evocado por Fedro en el Banquete de Agatón (Platón, *Banquete*, 179 y ss.).

Dos clases de amor, en efecto, eran el motivo de cada una de esas dos catábasis: amor apasionado, carnal, de Orfeo por Eurídice; amor filial (los romanos decían *pietas*) de Eneas por su padre Anquises. Virgilio, como Platón, ha querido que la hazaña llevada a cabo por la pasión concluyera con un fracaso, en tanto que la otra, aquella que tenía como motivo la virtud romana por excelencia, la *pietas*, amor prudente, sin nada de pasional, era compensada por los dioses. De ese modo la modificación implícita en la supresión del elogio de Galo situaba a las *Geórgicas* en un nuevo contexto, más moralizante y conforme al ideal de virtud, un poco más austero, que Augusto intentaba revitalizar en el espíritu de los romanos.

EL POETA Y SUS DIOSES

Cuando, hacia el año 26 a. C., Virgilio modifica el final de su poema, hacía tres años que pensaba que había puesto la última mano a las *Geórgicas*. Compuestas en el curso del último episodio de las guerras civiles, ellas habían reflejado, año a año, las peripecias de la vida política, desde si no la desesperación, al menos la angustia del poeta que, en el año 38 a.C., teme que se perpetúen indefinidamente las consecuencias desastrosas que acarreaba la muerte de César, y los naturales desgarramientos, hasta el arribo de Octavio, que aparece, más y más, como el héroe milagroso que traerá la paz, ese *otium*, esa libertad de ser uno mismo que prometía Dafnis. Hemos visto también que el elogio de Italia puede considerarse que ilustra la aparición de una política hostil a las aventuras orientales de Antonio; el mismo responde a la situación del año 35 o 34 a.C. Poco a poco Virgilio agregaba, aquí y allá, algún retoque nuevo. Se admite, desde luego, que el cuadro de la lucha entre dos enjambres de abejas en torno de dos reyes rivales simboliza la lucha entre Octavio y Antonio y, por consiguiente, que al menos ese pasaje del canto IV no ha podido ser compuesto más que después de la batalla de Accio, en septiembre del año 31 a. C. Pero todo el mundo está de acuerdo en reco-

nocer que el prólogo del canto III es uno de los últimos trozos agregados (con el final del prólogo del canto I, que promete a Octavio la divinización): Virgilio exalta allí, en primer lugar, su propio triunfo. Ha sorteado todas las dificultades, ha podido seguir, hasta la cima del Helicón, el camino que nadie, antes que él, había emprendido. Ha conquistado la inmortalidad, y, como los triunfadores, va a elevar un templo, en su patria, junto a las riberas del Mincio, y, delante del santuario, erigirá la estatua de Octavio, como delante del templo de Venus Genitrix, el otro César, el dictador, había erigido su propia estatua. Habrá entonces juegos solemnes, como hacían los triunfadores, como se había hecho para César y también como en Accio los había fundado Octavio para perpetuar el recuerdo de su victoria, y diversas imágenes recordarán aquellas que él había llevado entonces, en el año 30 a.C. y en el 29 a.C., cuando pacificó el Oriente. Octavio ha vencido definitivamente a los partos (allí donde Antonio había fracasado). Él prepara (se cree) una expedición contra los bretones, y de ese modo afirmará su reinado universal. En ese momento, Virgilio agrega: «Se verán imágenes en mármoles de Paros, que parecerán vivas, la prole de Asáraco, de la estirpe de Júpiter, la de su padre Tros, y la de Cintio, fundador de Troya. Estará la Envidia infeliz, temerosa de las furias y de la corriente severa del Cocito, de las enroscadas serpientes de Ixión, de la horrible rueda y del insuperable peñasco» (III, vv. 34-39).

Ese pasaje está lejos de ser claro. Algunas veces se explica esta sucesión de símbolos diciendo que Virgilio anuncia allí, por primera vez, su propósito de cantar las hazañas de Octavio relacionándolas con los héroes troyanos. Pero eso es forzar el texto. Y si eso fuera así, ¿por qué no está allí pronunciado el nombre de Eneas? Parece que allí hubiera también cierta ingenuidad al creer que Virgilio, en ese comienzo del canto III, solo había querido anunciar su obra futura. Si uno mira esto más atentamente, aparecen intenciones más profundas. Ese prólogo celebra la victoria, una victoria doble, la de Octavio y la del mismo poeta; una victoria que convierte a la Envidia en impotente. ¿Contra quién? La mayor parte de los comentaristas res-

ponde afirmando que el poeta piensa en aquella que lo amenaza a sí mismo, y a la crítica de sus detractores. Por cierto, hubo detractores de Virgilio desde el tiempo de las *Bucólicas*, comenzando por Agripa, que consideraba su estilo afectado, ¡lo que no era sorprendente, decía él, en una criatura de Mecenas! Pero la correspondencia establecida en ese prólogo entre el triunfo de los Julios y la «condena» de la Envidia sugiere que ese cuadro (uno puede pensar en las dos mitades de un frontón) es un símbolo de carácter político. No es porque los Julios hayan triunfado, con Octavio, por lo que Virgilio estará al resguardo de los envidiosos. El hecho de que la Envidia se convierta en impotente interesa a la suerte de Roma toda entera, y a la misma vida política.

No hay mejor comentario para ese texto que un pasaje de Lucrecio, del libro quinto de su poema. Lucrecio comienza por recordar que, en el comienzo de la historia humana, los sabios aportaron los gérmenes de la civilización. Después, esos reyes sentaron las bases de una organización de carácter aristocrático, repartiendo los rebaños y las tierras entre los hombres «más hermosos y más fuertes»: belleza y vigor eran considerados entonces como honor. Después la riqueza y, sobre todo, el oro, quitaron privilegios a la belleza y a la fuerza; desde entonces, los «aristócratas» fueron los ricos, «porque —dice Lucrecio— sucede a menudo que los ricos encuentran que les siguen hombres fuertes y aquellos cuyo cuerpo es el más hermoso» (I, vv. 115-116).

Encontramos aquí el análisis que hemos mencionado, y que justifica la desconfianza de los romanos respecto de la riqueza mobiliaria. Pero, continúa Lucrecio, de acuerdo con la doctrina del mismo Epicuro, este predominio acordado a la riqueza es contrario al orden natural, porque la verdadera riqueza consiste, para el hombre, en moderar sus deseos y en contentarse con poco: la naturaleza provee siempre lo que es necesario para que la vida se mantenga. De hecho, una opinión perversa ha impelido a los hombres a buscar siempre más dinero, con la idea de que, si ellos son muy ricos, su situación devendrá estable, bien provista y jamás estará amenazada. De donde

la ambición, la lucha por alcanzar los honores; esta lucha los expone a mil peligros; inclusive si ellos alcanzan la cima, «el relámpago de la Envidia los golpea y los precipita de esa cima, ignominiosamente, hacia el horrible Tártaro» (V, vv. 1125-1126). La Envidia es comparada con el rayo, que sacude las cimas. De manera que —concluye Lucrecio— es más valioso obedecer pacíficamente que gobernar como amo absoluto y ser rey (V, vv. 1129-1130).

En los versos de Virgilio, los vínculos son inversos: no es la Envidia la que precipita a los hombres en el Tártaro, es ella misma quien se ve allí sumergida, reducida a la impotencia. El paralelismo es evidente, y no puede dudarse de que Virgilio, que a menudo se inspira en Lucrecio, que lo imita, no haga aquí alusión a ese pasaje célebre. La victoria de Octavio ha quebrado el ciclo infernal de las revoluciones. Desde el triunfo que ha seguido a Accio, algo ha cambiado en el orden del mundo. Octavio está al resguardo de la Envidia, él no corre el riesgo de ser precipitado en el Tártaro; es el fin de las rivalidades entre los ciudadanos y de esta discordia que era la causa de las guerras civiles. Pero aún hay más: el triunfo de Octavio, dando al mundo un amo indubitable, devuelve a los hombres la tranquilidad y la paz.

En esa medida, las palabras de Lucrecio se revelan proféticas *a contrario*: en la nueva ciudad, salida del triunfo de Octavio, las luchas que Roma había desencadenado y que no tenían por propósito más que la conquista del poder y la acumulación de riquezas, no tendrán más razón de ser. La felicidad epicúrea reinará, dado que, tal como lo dice Lucrecio, vale más obedecer pacíficamente que dar libre curso a las ambiciones sin medida ni fin. Por otra parte, la tierra proporciona convenientemente todo lo que es necesario para aplacar el hambre y la sed, y para conseguir la ataraxia.

Cuando escribía esos versos del libro quinto, Lucrecio pensaba probablemente en la inquieta situación de los últimos años de su vida, y, quizá, más particularmente, en la suerte de Craso, que había intrigado tanto para obtener el gobierno de Siria y la condena a una guerra contra los partos, todo eso para morir trágicamente, su ejér-

cito vencido, en el comienzo del verano del año 53 a.C. Y se decía que esta catástrofe había sido provocada y querida por un tribuno que había dirigido sus maldiciones contra Craso, cuando había partido de la Ciudad para unirse a su ejército: la *Invidia*, la Envidia, o, para darle el nombre que ella tenía en la superstición popular, el Mal de Ojo;* este había tenido razón de ser. Ahora bien, cada uno lo sabía, el móvil que animaba a Craso era la avidez, el deseo de riquezas siempre más grande, precisamente lo que aquí denuncia Lucrecio.

Pero, con el triunfo de Octavio, todo había cambiado. Octavio mismo está asegurado en su victoria, y la Envidia nada podrá contra él; ella será igualmente exorcizada en los vínculos entre los ciudadanos. La felicidad apacible está a disposición de la ciudad. De ese modo, la serie de sucesos que habían dado el poder al heredero del dios César, parecía haber provocado en Virgilio una reflexión que interrogaba un aspecto al menos de la doctrina epicureísta. Esta quería que los asuntos del mundo estuviesen regidos por un mecanismo en el cual no intervinieran las divinidades. Para Epicuro, el Destino es ciego, él «hace nacer las causas que están en el origen de los grandes bienes o de los grandes males», pero compete a los humanos, a ellos solos, realizar libremente su felicidad.

Por cierto, uno podría pensar que la victoria de Octavio es el efecto de ese Destino ciego, y, en cierta medida, eso es cierto, pero Virgilio, dirigiéndose a la cima del frontón, al dios del Cinto, Apolo, reintroduce la intervención divina y, evocando más precisamente la línea de Tros y de Asáraco, afirma la vocación de los Julios; desde César, todo el mundo sabía que esta *gens* se remontaba a Eneas y a Venus, de quien este era hijo, y se repetía una antigua predicción, señalada por los poemas homéricos: la raza de Eneas obtendrá la realeza, después de la destrucción de Troya, y reinará sobre el mundo. Octavio realiza esta predicción. Entonces debe reconocerse en su

* Sobre la *Invidia* y su valor de *fascinans*, en la superstición popular latina, véase Tobin Siebers, *El espejo de Medusa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

victoria la intervención de un dios, Apolo, y también la de una diosa, esta Venus Madre (Venus Genitrix)* que, en la *Égloga* quinta, había llorado la muerte de Dafnis-César y saludado su apoteosis. Las divinidades intervienen entonces en la conducta de los asuntos del mundo, ellas intervienen en favor de tal o cual; ¡y el Destino no es ciego! Ya hemos dicho que los epicúreos tenían preferencia por el régimen monárquico porque este suprime las ambiciones particulares. Sobre ese punto, Virgilio estaba pues, desde hacía largo tiempo, preparado para recibirlo. Pero, lo que es nuevo, es que ese régimen parecía querido por los dioses.

Uno puede preguntarse si Virgilio, aceptando esta idea extraña al epicureísmo, se comportaba solamente como poeta cortesano, o si su poema testimonia un ardor y una fe verdaderos. Nos parece que la omisión del epicureísmo respecto de la religión del héroe providencial está producida en primera instancia de manera insensible: el «joven dios» de la *Égloga* primera, el «salvador» invocado en la primera *Geórgica* no eran entonces más que «figuras», conformes, lo hemos dicho, al evemerismo epicúreo, y nos parece también que la apoteosis de César, en la quinta *Bucólica*, está conectada, conscientemente, con la de Epicuro —un verso de Lucrecio marca el nexo—. Después de Accio, una batalla en la que —se decía— la acción de Apolo, protector de Octavio, había sido decisiva, se hizo difícil pensar el acontecimiento en el marco del epicureísmo. Lo divino hacía irrupción como fuerza, y Virgilio no pudo impedir en esto reconocer su acción. En ese sentido, puede hablarse sin duda de una «conversión» del poeta. Y si uno piensa en la de Horacio, reconociendo que, hasta entonces, no se había ofrecido a las divinidades más que homenajes «parcos y escasos», y que había estado seducido por una filosofía delirante (habla del epicureísmo que había profesado en el tiem-

* Sobre el culto de Venus Genetrix (= Genitrix), cf. Robert Schilling, *La religion romaine de Venus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, París, E. de Boccard, 1954, pág. 304 y ss. (Esta Venus «cesariana» —según Schilling— no toma su forma definitiva sino después del pasaje de César a Oriente).

po cuando componía el primer libro de las *Sátiras*), pero un milagro lo había desengañado: él ha escuchado estallar el estampido de un trueno en un cielo sereno. No es que el trueno sea —como dicen los epicúreos— un fenómeno puramente físico, es una señal, un arma en la mano de los dioses y, sobre todo, de Júpiter, de quien depende la Fortuna, que da y quita el poder a los reyes (*Odas*, I, v. 24). Aun cuando la oda de Horacio sea simbólica, si el «estampido del trueno» no es más que una imagen cómoda para hacer sensible la transformación que se opera en el espíritu del poeta, esta evolución de su pensamiento no es menos real: él no cree, como Virgilio, que los asuntos del mundo estén abandonados al azar. La Fortuna es el instrumento de una Providencia. Es probable que ese «giro» de Horacio sea el efecto, como la «conversión» de Virgilio, de los acontecimientos de los años 31 y 30 a. C., el ascenso de Octavio y la caída de Antonio y de Cleopatra.

El fin, tan esperado, de las guerras civiles; el desenlace rápido de la guerra, todo eso no podía dejar de golpear las imaginaciones: la esperanza renacía, y, por un movimiento natural, se temía por esta esperanza frágil, y se dirigía hacia los dioses. No se busca la causa de todas las desdichas en una maldición, sea ella la que siguió a los perjurios de Laomedonte o la mancha implícita por el asesinato de Remo, sino en la impiedad de los romanos. Horacio es el testigo de esa vuelta a los dioses, con las seis primeras odas del libro tercero, aquellas que han sido llamadas «odas romanas». En la última (que data quizá del año 29 a. C.), no titubea en declarar: «Sin haberlo merecido, tú expiarás, romano, las faltas de tus padres, durante tan largo tiempo como no hayas reconstruido los santuarios y los templos de los dioses y vuelto a erigir sus estatuas ensuciadas por un humo negro» (*Odas*, III, v. 6). Y Horacio enumera las consecuencias de esta impiedad: decadencia moral, desvergüenza de las mujeres, que no dan lugar a una descendencia pura y legítima; las antiguas «virtudes» no se transmiten ya más, y la sangre romana está contaminada. El único remedio es el retorno a la piedad de antaño. Ahora bien, en el año 29 a. C., el de esta oda, es también el momento en que

Virgilio escribe el prólogo del canto III y reconoce la intervención de un Destino divino en la marcha del mundo. Y sabemos también, a través de la gran inscripción en la que Augusto sintetiza el cuadro de sus actos, que, a partir del año siguiente, comienza una política de restauración de santuarios, de los que nadie se había preocupado durante las guerras civiles. Muy curiosamente, él fue instado en este propósito por Ático, el amigo de Cicerón, quien, con todo, tenía simpatías por el epicureísmo. Lo que nos lleva a interrogarnos sobre la «religión de Virgilio», su actitud respecto de los dioses y las creencias tradicionales durante el período en cuyo curso compone las *Geórgicas*.

Si es verdad que el poema de las *Geórgicas* fue compuesto no de una única vez, sino por secciones, retomándolas, lo que hemos intentado descubrir, no podemos esperar encontrar allí, respecto de los puntos que conciernen a la teología, una doctrina coherente. Nos ha parecido que Virgilio se ha separado ya sensiblemente de la ortodoxia epicureísta, al menos en los pasajes que había escrito tardíamente, y eso no solo bajo la influencia de acontecimientos políticos, sino también por la lógica de su propia meditación. Cuando se compadece de los sufrimientos de los animales, se interroga sobre los propósitos de Epicuro, tal como él podía leerlos en la *Carta a Meneceo*: «Porque —escribía Epicuro—, no son ni las borracheras ni los festines hasta nunca acabar, ni el goce de jóvenes o de muchachas, ni la degustación de pescados y de toda la buena carne que implica una tabla suntuosa, sino que es un entendimiento sobrio, que sabe buscar las causa de toda elección y de toda aversión y de desechar las opiniones falsas, de donde proviene, para la mayoría, la perturbación que invade las almas...». Epicuro sitúa la felicidad en el ejercicio del pensamiento, y con todo, hace entrar allí la afectividad, que es el lugar del placer; el pensamiento racional no hace más que pesarlo, juzgarlo. Los animales no gustan más que de placeres naturales y necesarios (como lo dice Epicuro); ellos deberían entonces participar de la vida filosófica. Ahora bien, si sus placeres son puros, sus sufrimientos no

pueden, como los del hombre, estar contenidos por la razón. En la misma *Carta*, Epicuro escribía, en efecto: «¿Existe alguien a quien tú juzgues superior al sabio? Él tiene sobre los dioses opiniones piadosas: él está siempre sin temor frente al tema de la muerte; él ha, por su reflexión, comprendido el fin que se propone la naturaleza; sabe que el Soberano Bien puede adquirirse entera y fácilmente, que por el contrario, el límite del mal está estrechamente fijado en la duración o en la intensidad, él se ríe de la fatalidad, que algunos consideran la soberana absoluta del universo». Por cierto, tales propósitos son válidos para los hombres («el dolor es o bien débil, y puede ser vencido, o violento, y entonces provoca rápidamente la muerte»), ellos no lo son respecto de los animales, que no poseen el consuelo de un razonamiento semejante. Los animales tienen temor a la muerte; el toro de labranza sufre cuando muere su compañero de yugo, y los ojos de un animal herido de muerte contienen una tristeza sin fondo. ¿Por qué eso? Es posible que una respuesta haya comenzado a dibujarse en el espíritu de Virgilio, cuando describía la «peste» de la Nórica; la idea de que la vida existe en sí, y que no es un accidente del mecanismo que la habría creado. Hemos dicho también que en el libro de las abejas Virgilio está tentado por doctrinas que hacen de su «alma» una emanación de aquella del mundo, y ha constatado al fin que el «milagro» de Accio parece haberle revelado que era posible discernir en el mundo, al menos para los «grandes asuntos», una finalidad, una voluntad de los dioses, o del dios (aquel que la religión tradicional llama Júpiter, el Zeus de los estoicos), que se ejerce sobre una muy larga duración. En ese momento, que es aquel de una verdadera iluminación, Virgilio va a estar seducido por el proyecto que toma cuerpo en él: seguir el desenvolvimiento de ese destino, querido por el dios, o aceptado y realizado por él (es ese un punto a debatir), hasta el advenimiento del mundo nuevo que comienza con el triunfo de Octavio. En ese sentido, el prólogo al libro tercero de las *Geórgicas* anuncia la *Eneida*, pero no a la manera de un prospecto de editor; la prepara «en espíritu» en el momento cuando el poeta experimenta esta chispa inicial de la creación, la primera onda de ese

gran movimiento interior sin el cual nada jamás podría haber sido escrito.

Con todo, uno se equivocaría al creer que Virgilio, desde el comienzo de las *Geórgicas*, aceptaba la intervención de los dioses en el mundo. En el pensamiento antiguo, y particularmente en Roma, todo eso que concernía a la divinidad era muy complejo. Y no basta encontrar lo que pensaba el mismo Virgilio, conviene también referirse a las opiniones y creencias diversas que existían en el espíritu y en el corazón de sus lectores, si uno quiere entender la manera según la cual la obra ha sido comprendida. Porque las opiniones relativas a lo sagrado y a lo divino constituyen un lenguaje que debe ser común; despertar en el lector imágenes análogas a esas que el poeta lleva en sí, y esta necesidad implica equívocos al tomar una misma palabra en aquel que la escucha un sentido que no tiene en aquel que la emplea. Hemos visto, a propósito de la divinización de Dafnis, cómo rechazando la idea de una acción divina en el mundo el epicureísmo no niega la existencia de los dioses y no prohíbe referirse a ellos, de tomarlos por garantes de la moral, del sabio: su felicidad, sus perfecciones eran las imágenes de estos y como la imitación de los dioses, que nuestros sueños nos permiten ver, durante el tiempo que dormimos, cuando los sentidos están amodorrados y el alma es capaz de recibir las impresiones más sutiles, aquellas que provocan los «simulacros» emitidos por los cuerpos divinos que atraviesan nuestros párpados cerrados. Es por eso que la piedad respecto de los dioses era considerada por los epicúreos como una virtud cardinal; la serena contemplación de las divinidades era una de las fuentes de la ataraxia. Pero esa es una piedad personal, vivida en la intimidad de la conciencia por el sabio o por el aspirante a la sabiduría. Los discípulos de Epicuro, además, practicaban la religión «pública», con sus sacrificios, su ritual, sus fiestas, pero en un espíritu de total desinterés, esforzándose en no tener, respecto de los dioses, más que pensamientos «piadosos», evitando atribuirles pasiones, tales como la cólera o el favor. Es en ese sentido, pensamos, que conviene comprender el célebre pasaje del canto II, en el cual el poeta, retomando la ense-

ñanza de Epicuro, exclama: «¡Feliz quien ha podido conocer las causas de las cosas, y ha sometido bajo sus pies todos los temores y el hado inexorable, y el estrépito del avaro Aqueronte! ¡Afortunado aquel que ha conocido a los dioses agrestes, a Pan y al viejo Silvano, y a las ninfas hermanas!» (II, vv. 490-492). Si, como enseña Epicuro, el conocimiento de la física, «desmitificando» los temores de la religión popular, permite alcanzar la felicidad, es verdad también (agrega Virgilio) que el conocimiento —es decir, la intuición, la visión mística, en el sentido epicureísta— de las divinidades agrestes conduce al mismo resultado. No son esas divinidades las que dan la felicidad por un acto de gracia, sino su contemplación, que purifica el alma y le asegura la calma, al resguardo de las pasiones, sobre todo de la ambición y de la avaricia.

En tales pasajes, el poeta permanece fiel a la inspiración epicureísta y, al mismo tiempo, su lenguaje —dado que era idéntico al de la religión popular— permanecía inteligible a todos: Pan, Silvano, las ninfas, todos esos nombres evocaban imágenes familiares, multiplicadas por la pintura, los relieves y también por la poesía mitológica. Virgilio incitaba solo a meditar sobre ellas y a desprender su significación para la vida moral. Allí está la novedad. El comienzo del canto III, que fue, sin duda, el prólogo original, antes de las adiciones de los años 30 o 29 a. C., nos revela que Virgilio era perfectamente consciente de este llamado lanzado a los hombres por su poesía, cuando escribía: «También a ti, oh gran Pales, y a ti, ilustre pastor de Anfriso, os cantaremos, y a vosotras, selvas y ríos del Liceo. Los restantes temas poéticos, que alguna vez cautivaron a los ánimos ociosos, son ya muy conocidos; ¿quién no conoce al impío Euristeo o a los altares del infame Busiris? ¿Quién no ha celebrado al joven Hilas y a Delos, Latonia y a Hipodamia y a Pélope, célebre por su marfilínea espalda, gran domador de caballos?» (III, vv. 1-8).

Los temas que Virgilio desdeña son aquellos que gustan ser tratados por los «nuevos poetas», como Galo o, un poco más tarde, Propercio. El rapto de Hilas por las ninfas, los trabajos impuestos por Euristeo a Hércules, la carrera de carros en la que Pélope aventaja a

Enómao, el padre de Hipodamia, y obtiene la mano de la joven, han sido objeto de numerosos poemas y, sobre todo, esas narraciones son perfectamente «gratuitas», no tienen otra función que encantar la holganza de oyentes ociosos. Virgilio cantará para proponer a los hombres una felicidad próxima a ellos, y sin embargo, olvidada. Para eso, cantará a Pales (la divinidad, dios o diosa, no se sabe bien, que protegía los rebaños de corderos) y a Apolo Nomio, convertido en pastor en Tesalia. Hemos visto que en esta sección de su poema, más que en otras, Virgilio no había podido dejar de recurrir a los ornamentos prestados por la mitología, pero su propósito no era evocarlos; él desea invitar a sus lectores a meditar sobre un modo de existencia del cual esas divinidades nos ofrecen el ejemplo, con los dos aspectos que ellos simbolizan de la vida pastoral. Retomando sus propios términos, el hecho de «conocer» a Pales y a Apolo Pastor es ya un gran paso hacia la felicidad.

Varrón, que tenía una viva inclinación por las clasificaciones, había establecido una distinción célebre entre tres teologías, tres formas de religión. En el más alto grado de la espiritualidad (y de verdad) sitúa la religión de los filósofos; en el más bajo, la religión popular, llena de supersticiones y de prácticas a menudo irracionales. Entre esas dos teologías, la religión de los poetas, plena de leyendas, que no implicaba verdad ni creencia «estricta» (uno no pensará que Júpiter se haya transformado en cisne para conquistar a Leda, ni en lluvia de oro para penetrar en la prisión donde está encerrada Dánae), pero que era fuente de belleza y de ensoñación. Esta distinción permite conocer mejor la «religión» de Virgilio. Este, como lo hacía Lucrecio, reconoce en los mitos una significación simbólica; esas narraciones constituyen como una aproximación a la verdad y, al mismo tiempo, son bellas, lo que es una forma de eternidad. Uno reconoce aquí el gran designio de Mecenas. Colocar todas las actividades agrícolas, cualesquiera que ellas sean, bajo el patronato de una divinidad; eso es, por una parte, conformar a la «religión popular», que invita a orar a tal o cual dios, a ofrecerle tal o cual sacrificio, «para un resultado exitoso en las cosechas» —Ceres para el trigo, Baco para el

vino, Minerva para el olivo, etcétera—, pero es también apartar esas actividades de la trivialidad de lo cotidiano, del descrédito que se relaciona con eso que es solamente útil, y conferirle un valor de eternidad.

Entonces se comprende por qué Virgilio, aun cuando él no cree en los dioses «que bendicen» los campos y los rebaños y que son la causa de exitosas recolecciones, no deja de invocar al comienzo de su poema a los astros del cielo, a Liber Pater (Baco) y a Ceres, después a los faunos y a las dríades (las ninfas de los árboles), a Neptuno y a Pan, a Minerva y a Silvano, y, sin nombrarlo, pero designándolo claramente, a Júpiter, que, desde lo alto, envía la lluvia sobre la Tierra. Si Virgilio comienza por esta invocación, es porque quiere cubrir todo su poema como de una luz santa —aquella que ilumina el alma, según los epicureístas, cuando aquella ve a las divinidades—. Desea elevar las cosas simples, a menudo desdeñadas, de la tierra hasta su dimensión divina. Los «filósofos» sabrán ver la parte simbólica; los otros, encerrados en creencias tradicionales, percibirán, a pesar de todo, lo esencial del mensaje y lo recogerán tanto más voluntariosos puesto que allí encontrarán las palabras que le son familiares. Las *Geórgicas* prepararon de este modo a los romanos para reencontrar los valores esenciales, no solo aquellos de su raza y de su ciudad, sino aquellos de la sabiduría.

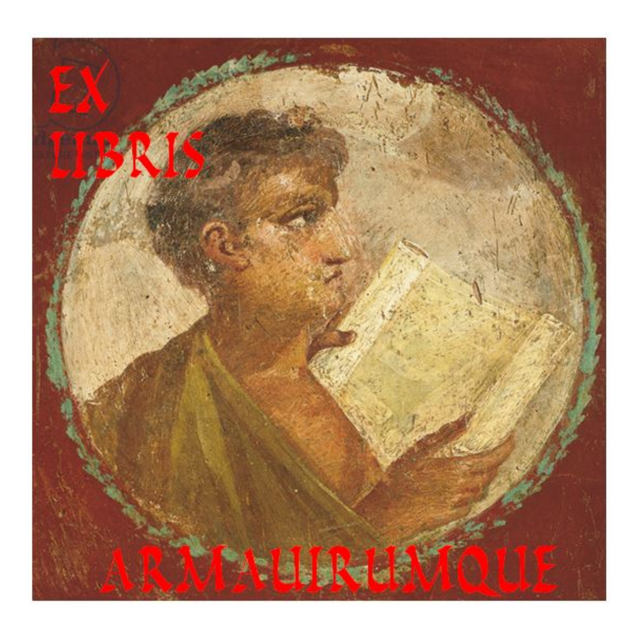
Uno ve que las reservas que Virgilio ha intentado elaborar sobre la teología de Epicuro, las inquietudes que por momentos deja transparentar, no modifican todavía, a esa altura de su obra poética, su actitud respecto de las teologías —filosófica, poética o vulgar (Varrón decía «política», porque las prácticas oficiales del culto tendían a mantener la cohesión de la ciudad)—; él no piensa, ni ha pensado jamás, que las divinidades intervengan cotidianamente en nuestra vida; ellas son garantes del orden del mundo, y proceden según leyes, ellas no son caprichosas; adorarlas como ellas son es conformarse con el orden del mundo. Virgilio, para eso, no tenía que «convertirse» al estoicismo. Si existe una Providencia, ella procede según líneas generales, que no conciernen a la felicidad cotidiana. La mo-

dificación introducida por el poeta se sitúa en un plano más elevado, en la meditación filosófica. La falla en su pensamiento todavía es imperceptible. La intuición epicúrea permanece.

Y, en ese momento, encontramos a Mecenas, de quien hemos bosquejado el retrato. Nos ha parecido que era, por su refinamiento, por los propósitos de su vida, lo contrario de un *rusticus*, de un campesino. Es un hombre de ciudad, y Virgilio lo sabe bien. Mecenas es rico y vive en el lujo, e intenta, vanamente, aplacar por ese medio sus sufrimientos morales. Para eso recurre a una imitación de la naturaleza, al ruido de las cascadas, al canto de los pájaros y a las músicas ensordecedoras ejecutadas a lo lejos: todo eso que la verdadera naturaleza ofrece espontáneamente al *rusticus*. Epicuro había advertido que el sabio «debía vivir en los campos», porque la ciudad era contraria, por todas las tentaciones que ella ofrecía, al reposo del alma. Él mismo pasaba su existencia en el famoso jardín, en las puertas de Atenas. Ese jardín no se parecía al de Mecenas; era, aparentemente, un simple recinto consagrado a cultivos hortelanos. Inclusive, cuando Virgilio exalta la vida «en los campos», con las célebres palabras: «Oh, demasiado afortunados los campesinos...», eso puede considerarse como un consejo dado a Mecenas. Virgilio recuerda (lo que podía tocar a Mecenas) que el lujo es impotente para calmar las preocupaciones (Mecenas podía ya leer eso en el poema de Lucrecio), y que la naturaleza proporciona, de mejor modo, los elementos de la felicidad: «grutas, vívidos lagos y la frescura de Tempe [el célebre valle tesalio], y los mugidos de los bueyes y muelles sueños bajo un árbol» (II, vv. 468-469). ¡Ya hemos referido que Mecenas padecía de insomnio!

Por cierto, Virgilio, escribiendo las *Geórgicas* no aconseja a Mecenas abandonar sus riquezas y hacerse campesino. Solo le muestra que la felicidad se encuentra, más durable y más estable, en la simple naturaleza. Horacio, en el mismo tiempo, escribía lo mismo a su amigo Aristio Fusco. La vida rústica imita, dirá más tarde Séneca, la existencia de los dioses, que nada poseen, pero que gozan de todo el universo.

Y allí reside, sin duda, el sentido que Virgilio ha querido dar a la «fábula» (al mito) del viejo de Tarento, ese antiguo corsario cilicio, desterrado en tiempos de Pompeyo e instalado en Tarento, en una porción de terreno que nadie quería. A pesar de su pobreza, ese viejo «igualaba en espíritu su riqueza a la de los reyes». Epicuro decía —lo hemos mencionado— que una pobreza gozosa equivalía a los tesoros de los reyes. Su pequeño jardín le proporcionaba en abundancia nutrición como para aplacar su hambre, y también el lujo de flores y de plantas fragantes. A la tarde, al volver a su casa, «cubría su mesa con manjares que nada le habían costado» (IV, v. 133). Después de haber cantado todos los aspectos de la vida agrícola, inclusive (bajo el consejo de Mecenas) la cría intensiva, que debe asegurar a los grandes propietarios la conservación de su rango, Virgilio vuelve a eso que es lo esencial: la conquista de la ataraxia, a la vez gracias a un trabajo atento, que no permite al espíritu humano dormirse en una lenta torpeza, y al desprecio de las riquezas, que han conducido a Roma tan cerca de su perdición.



IV

EL TIEMPO DE AUGUSTO

COMPONER UNA EPOPEYA

Virgilio, desde su juventud y desde el tiempo en que escribía la *Ciris* y el *Mosquito*, no había renunciado jamás a la esperanza de componer una epopeya. Hemos visto que esta ambición se afirmaba cada vez que volvía a emprenderla. Cuando, bajo la influencia de Polión, se había consagrado al género bucólico, renovándolo, modificándolo, dándole un alcance que jamás había tenido en la tradición siciliana de Teócrito, lo había hecho abandonando por un tiempo una empresa comenzada. Hemos situado esta tentativa de epopeya romana en los alrededores del año 41 a. C. La *Vida de Virgilio*, que a menudo hemos citado, sitúa esta antes del comienzo de las *Bucólicas*, es decir, antes del año 42 a. C., pero tal vez simplemente para establecer una clasificación neta, en la cual los períodos se suceden sin que uno aventaje al otro, lo que es un postulado arbitrario. Es más probable que durante esos años en que Virgilio se buscaba a sí mismo, el poeta se haya comprometido simultáneamente en muchas direcciones. En cuanto al tema de la epopeya emprendida hacia ese momento, la *Vida de Virgilio* dice simplemente que concernía a «los asuntos romanos» (*res romanas*), y nosotros hemos supuesto que se trataba de las guerras civiles. Un pasaje del comentario de Servio sugiere otras hipótesis: Virgilio, desde ese momento, habría soñado con la leyenda de Eneas (lo que entonces era completamente improbable), o inclusive con la historia de los reyes de Alba (prácticamente inexistente, en los autores que habían tratado la prehistoria de Roma, cada uno

de esos reyes no era más que un nombre); finalmente, Servio menciona las guerras civiles, y allí estamos en un terreno más sólido. Virgilio podía sentirse estimulado a cantar, en versos épicos, los grandes episodios de la política contemporánea, cuando veía a otros «poetas nuevos», Furio Bibáculo y Varrón Atacino, exaltar de esta manera las hazañas de César. Pero Apolo (o, más prosaicamente, Polión) lo había apartado de esto.

Pero la ambición de esta empresa no continuaba más que como un aguijón secreto. Ella reaparece en el curso del año 40 a. C. con la sexta *Égloga*, una vez que Polión hubo abandonado el gobierno de la Cisalpina; pero eso es sin duda por pura coincidencia. Sileno, que es el personaje central, bosqueja una epopeya cosmológica que comienza como el poema de Lucrecio *Sobre la naturaleza* contando la formación del mundo y que termina, como las *Metamorfosis* de Ovidio, evocando una serie de leyendas, encadenadas según un orden aproximadamente cronológico; en primer lugar el diluvio de Deucalión, que permite una nueva creación de la raza humana, aquella que conoce el «reinado de Saturno» edad de oro), después viene Prometeo, en el origen de los nuevos tiempos, enseguida un episodio de la expedición de los argonautas, después diversas leyendas que llevan al comienzo de los tiempos históricos, con el reino de Minos y la metamorfosis de Escila, que en esta versión es contemporánea del rey de Creta; finalmente, la alusión a Tereo, que nos transporta a la época, aparentemente próxima de la precedente, de los primeros reyes del Ática. En la segunda parte del canto de Sileno, la narración, encadenada de episodio en episodio de leyendas tomadas del mundo mítico no es evidentemente más que un juego, destinado, tal vez, a servir de libreto de un mimo. Ella constituye apenas un bosquejo de epopeya, en la medida en que presenta esos cuadros en el desarrollo del mundo.

Pero Virgilio no podía satisfacerse con esos esbozos, que solo traicionan esa necesidad que lo anima de superar el marco demasiado estrecho de la *Égloga* y de tratar un tema más vasto, que concierna, en un aspecto al menos, a «eso que es». La misma noción de epopeya estaba lejos de ser clara: se aplicaba ese nombre, natural-

mente, a los poemas homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, reunidos bajo un mismo vocablo, a pesar de las grandes diferencias de tono y de tema que los separan. Esos poemas son «épicos» en la medida en que cuentan hazañas de carácter sobrehumano, cumplidas por uno u otro de los personajes familiares a la «memoria colectiva» de las ciudades, en conexión con las divinidades, de quienes ellos proceden y quienes los inspiran, y que viven en tiempos donde lo divino y lo humano no están todavía claramente distinguidos: es el tiempo de los «héroes», de los semidioses. Por cierto, esos mismos personajes han sido tratados por los poetas trágicos, pero de otra manera. En tanto que la tragedia es un poema puesto en escena, y compuesto en muchas clases de metros, la epopeya es una narración continua, escrita en un único metro: en Grecia, desde Homero, un verso formado de seis medidas —dáctilo (una sílaba larga seguida por dos breves) o espondeo (dos sílabas largas)—: el hexámetro dactílico, cuyos tiempos fuertes en la recitación eran marcados por una nota ejecutada en una lira; en Roma, la epopeya más antigua, la *Odissia*, es decir, la traducción de la *Odisea* hecha por Livio Andrónico, estaba escrita no en hexámetro, sino en un verso llamado «saturnio», fundado, parece, sobre el ritmo natural de la lengua latina, y cuya naturaleza nos es oscura. Después, ese verso saturnio, es decir, «itálico» (Saturno había sido, según la leyenda, el más antiguo rey de Italia), había sido reemplazado, en tiempos de Ennio, en los primeros años del siglo II a. C., por el hexámetro dactílico griego.

Desde la Grecia arcaica, el hexámetro había extendido su dominio; no servía solo para la narración de hazañas heroicas. Hesíodo lo había utilizado en su *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*. La primera evocaba una clase de epopeya, anterior a la de los hombres; exponía la manera como habían nacido las divinidades. Los segundos (que habían ayudado a Virgilio a concebir sus *Geórgicas*) ofrecían el cuadro de la vida rústica, con el pretexto de consejos morales.

El término epopeya se aplica, pues, en una antigua tradición casi milenaria en tiempos de Virgilio, a un poema narrativo, esencialmente caracterizado por un ritmo continuo que lo distingue de otras

formas poéticas —los «dramas», tragedia o comedia— y los cantos líricos. La epopeya es recitada y no cantada; ella se emparienta con el discurso continuo, en prosa, al extremo de preguntarse seriamente, en las escuelas romanas del siglo IV d. C., si Virgilio era un poeta o un orador. A medida que se diversifican los medios de expresión, en prosa como en verso, el ritmo épico se enriquece, se deja llevar por la elocuencia, con arengas puestas en boca de los héroes, en la acción o en el consejo, después a la búsqueda de lo pintoresco, no solo en las pinturas de batallas, sino también en las tempestades, en escenas nocturnas, en consultas a oráculos, en descripciones de paisajes, en escenas de banquetes; uno encuentra también allí festines de dioses, sus deliberaciones, sus intervenciones en favor de tal o cual héroe, o en su contra. La *Odisea* proveía los modelos para todos esos ornamentos, pero poco a poco, estos, que al principio solo estaban aplicados sobre la narración, tienden a tomar una importancia decisiva y a convertirse en lo esencial. Una epopeya como aquella de Apolonio de Rodas,* escrita hacia el año 280 a. C., semeja más a una novela que a una epopeya de estilo homérico. No solo porque el tema no es más esencialmente guerrero, centrado en torno a las hazañas de un héroe, Aquiles o Ulises, sino una historia de amor entre Jasón y Medea —siendo el pretexto la conquista del vellocino de oro—, pero las escenas del género ocupan allí el primer lugar: el mundo evocado es objeto de pintorescas descripciones, largamente hiladas por ellas mismas, y el placer que por ellas tiene el poeta.

Al lado de las *Argonáuticas*, un poema demasiado largo, en cuatro cantos, hemos visto que ha nacido otro género, el *epyllion*, la «pequeña epopeya» de la que Calímaco, una generación antes de Apolonio, nos había proporcionado modelos.

Uno ve que el término epopeya en tiempos de Virgilio implicaba realidades bien diversas. Existían, sin embargo, uno o dos caracteres

* Sobre las *Argonáuticas*, puede verse en español la traducción de Carlos García Gual (*El viaje de los Argonautas*, Madrid, Editora Nacional, 1983), al igual que su prolija nota introductoria.

comunes, además de la forma métrica. La narración concierne a un momento del mundo donde se forma un aspecto durable de este: alguna cosa que nace, un gran cambio, un devenir determinante. Por esta razón, el tono de la epopeya es el más elevado que existe, es el «sublime» por excelencia, porque atañe a los grandes asuntos y a los intereses más altos: el nacimiento de los dioses o el fin de una ciudad ilustre, o un gran ejemplo moral, como la figura de Ulises, que, a pesar de tantas pruebas, permanece firme en su voluntad y en su fidelidad. Por extensión, la epopeya evocará también la formación del mundo, y esas serán las «cosmogonías» que compondrán los filósofos anteriores a Sócrates, aquella de Empédocles, por ejemplo, que servirá de modelo poético al poema de Lucrecio. Una epopeya será el poema de los orígenes y se comprende por qué Calímaco, que tenía horror respecto de los «poemas largos», compondrá pequeñas epopeyas de las que cada una contará una «causa», la leyenda o el mito que explica un estado presente del mundo.

Aristóteles había presentido esta naturaleza profunda del género épico cuando decía que la poesía era más «filosófica» que la historia, en el sentido de que ella se vinculaba a las causas, a las razones ocultas de las cosas, y no al detalle de los acontecimientos, que revelan lo contingente.

En Roma, después de la traducción de la *Odisea* por Livio Andrónico, otra clase de epopeya se había desarrollado con la *Guerra púnica* de Nevio, que contaba las luchas de Roma contra Cartago y celebraba las hazañas de los grandes capitanes hasta la victoria definitiva, la batalla de Zama, llevada a cabo por Escipión el Africano contra Aníbal, finalmente expulsado de Italia y obligado a defender a su patria en África. Nevio (no tenemos más que fragmentos de su poema) mezcla la leyenda y la historia, y se cree que es él quien por primera vez había imaginado un encuentro entre Eneas, ancestro de los romanos, y la reina de Cartago, Dido. Pero, lo que era original, y constituía una innovación, era que daba a la historia de Roma, a acontecimientos reales, de los que algunos eran casi contemporáneos, la dimensión épica. Por cierto, existían en Grecia tentativas por

exaltar de la misma manera a un conquistador como Alejandro —tentativas poco honrosas, decimos nosotros—, pero, en el poema de Nevio, no es tal o cual héroe quien era celebrado, sino que era Roma entera, como entidad viviente, en su continuidad histórica. A este respecto, Nevio redescubría la función esencial de la epopeya, que es ser una explicación: la grandeza de Roma se encontraba allí justificada por las «virtudes» de los soldados y también por una cierta predestinación, querida por los dioses.

Algunos años más tarde, Ennio retomaba la fórmula de esta epopeya histórica, pero él la extendía al conjunto de la historia de Roma desde los amores de la vestal Rea y del dios Marte hasta el nacimiento de Rómulo y Remo, frutos de esos amores, y a toda la serie de los *Annales* de la Ciudad, narrados esta vez no en saturnios sino en hexámetros dactílicos. Ennio, dando a su poema el nombre de *Annales*, se inscribía en la tradición romana, en la que el tiempo estaba dividido en años, en los registros llevados por los pontífices. Las instituciones de la República, en las cuales los magistrados no eran elegidos más que por un año, imponían ese cuadro; ellas, al mismo tiempo, impedían que un hombre tomara una importancia mayor que los otros y se elevara más arriba de sus conciudadanos. Como en el poema de Nevio, no había allí un héroe particular; no había más que un «héroe», ese era la misma Roma, la Ciudad, como ser colectivo.

Ennio, más sensible que Nevio a las corrientes de la literatura helenística, había colocado en su poema algunos de los «ornamentos» ya tradicionales desde Apolonio de Rodas. El azar de la transmisión del texto nos ha hecho conocer de ese modo el «sueño de Ilia» (otro nombre de la vestal Real), tratado como un episodio novelesco, en un paisaje de sueño. En resumen, esta epopeya comportaba todos los elementos propiamente épicos, la narración de batallas, las tempestades, y el resto. Ennio, en fin, había creado para su epopeya una lengua de tono sublime, rica en aliteraciones, en imágenes audaces, no titubeando en forjar compuestos, nombres o adjetivos, que sonaban extraños en latín, pero haciendo escuchar en eso como un eco de la lengua de Homero y agregándolo a la solemnidad del tono.

Tales eran los elementos delante de los cuales se encontraba Virgilio para componer, a su turno, un poema épico: diversas tradiciones, venidas de lo profundo de los años (con Homero), o bien propuestas por los «modelos» alejandrinos, o, más recientemente, por la obra de Ennio, que pasaba, desde hacía más de un siglo y medio, por el «Padre» de la poesía romana, y al que se honraba, como a Júpiter o a los grandes dioses de Roma, con ese título de *Pater*. Lucrecio, cuando había querido transponer en latín las epopeyas cosmogónicas de los griegos, había adoptado la lengua de Ennio, sus fórmulas y sus ritmos. Virgilio podía elegir. Él prefiere ensayar, una vez más, una síntesis: en la *Eneida*, habrá allí una novela de amor, como en las *Argonáuticas*, la historia de Dido y de Eneas; habrá navegaciones, como en la *Odisea*, a lo largo de las cuales se afirmarán las virtudes de endurecimiento y de piedad de las que darán testimonio Eneas y sus compañeros; habrá también, naturalmente, combates, tratados como duelos entre jefes, según el modelo de la *Ilíada*; los dioses intervendrán, tomando partido, pero estarán obligados por Júpiter a respetar los destinos, como en la *Ilíada*, pero también se encontrarán leyendas, destinadas a «explicar» ritos o aspectos de los monumentos de la Roma contemporánea del poeta, como en las pequeñas epopeyas de Calímaco. Pero lo que no habrá —sino solo por alusiones— será la historia reciente de Roma. Aun cuando Mecenas insistía, desde hacía largo tiempo, a fin de que Virgilio cantara las hazañas de Octavio (parece haberlo pedido a todos los poetas que lo rodeaban), el amigo fiel resistirá, tal vez incluso porque era más fiel. Parece que en un momento estuvo a punto de ceder. En el entusiasmo de la victoria, promete, en el prólogo del canto III de las *Geórgicas*, cantar los «ardientes combates de César» (es decir, de Octavio), y de asegurarle una gloria inmortal. Promesa hecha un poco ligeramente y que permanece incumplida. Él no «concebía» su epopeya sobre el modelo de los mediocres panegíricos compuestos para Alejandro. La concebía como el despliegue, en una duración muy larga, de ese extraño destino, único hasta entonces en el mundo antiguo (tal como lo había constatado ya Polibio un siglo y medio antes), de la «raza romana»:

en eso se vincula a Ennio y a la epopeya romana. El héroe del poema será Eneas, por cierto, pero él se orientará hacia Roma a lo largo de toda una línea que, de conductores de hombres hasta triunfadores, convergerá en Octavio.

Durante los años que vive en Nápoles, en su retiro, no va a Roma más que raramente y Virgilio puede finalmente realizar su ambición: componer una epopeya que «explique» Roma, como poco antes él había soñado (si es que puede creerse en ello) ofrecer en un gran poema cosmogónico, las razones que explicaran el movimiento de los astros, los temblores de tierra, las mareas y las estaciones. Él también habría continuado, o mejor, recomenzado, la parte del libro cuarto de Lucrecio, donde eran estudiados, sumariamente y en desorden, esos fenómenos. En otros términos, él, que había utilizado en el canto I de las *Geórgicas* el poema estoico de Arato los *Fenómenos*, cuando trataba de los presagios, habría querido escribir un poema análogo, pero, sin duda, de inspiración epicúrea. Al principio de sus ambiciones épicas, existe en Virgilio una actitud filosófica que reflexiona sobre las causas y quiere sobrepasar las apariencias.

Pero, del mismo modo que la tentativa de emprender un poema «sobre los asuntos romanos», hacia el año 41 a.C. no había tenido futuro, del mismo modo el proyecto de una epopeya cosmogónica, concebido quizás en el momento en que redactaba las *Geórgicas*, lo había llevado a interesarse más directamente por los fenómenos de los que dependía la vida campesina (además de su inclinación, afirmada desde su juventud, por la ciencia «matemática»), pero no recibió ningún comienzo de ejecución. Ese proyecto se remonta probablemente a la época en que Virgilio redactaba el canto II de las *Geórgicas* y, más particularmente, cuando redactaba el elogio de la vida campesina, que una alusión al problema suscitado por la agitación de los dacios, que había ocurrido en el año 35 o 34 a.C. Virgilio pone, como excusa, que «la sangre que circula por su corazón es demasiado fría» como para tratar un tema tan vasto (*Geórgicas,* II, v. 484). Uno puede pensar que después del «milagro» de Accio, y una vez terminadas las *Geórgicas*, pareció más urgente a Virgilio

volver a trazar el desarrollo de los destinos que otorgaban a los romanos la grandeza prometida. También allí valía la pena buscar las causas. Conviene entonces creer que la *Eneida* fue la culminación, entre otras razones y sentimientos, que determinaron a Virgilio a componer una gran ambición, obstinadamente afirmada: este hombre modesto, tímido, enemigo de la multitud como del boato, amigo de los más grandes, de Octavio triunfante, de Mecenas, que habría podido, si lo hubiera querido, compartir con los vencedores los despojos de los vencidos —recibir, por ejemplo, como Horacio, una quinta cuyo producto le hubiera asegurado su subsistencia—, poseía un solo deseo: penetrar por la sola fuerza de su espíritu en los secretos más ocultos del universo y proporcionar su revelación bajo la forma de un poema épico, donde a la vez estuvieran contenidas una filosofía del mundo (esa será la revelación de Anquises en el libro sexto) y una filosofía de la historia, en la medida en que aquella estaba toda entera contenida en el destino de Roma. Este estará dominado por la emergencia de un cierto modelo humano, encarnado en la persona del fundador, Eneas, después, reiterado de generación en generación hasta este «joven héroe» que se percibía, a lo lejos, en un bosque de símbolos y de mitos.

Nada permite pensar que haya sido otro más que Virgilio quien haya tenido la idea primera de la *Eneida*. Mecenas, sin duda, habría preferido un poema de tema más moderno, más directamente romano, tal vez; es la epopeya de Roma, desde la fundación hasta la victoria de Octavio, que él invitó a que Propercio compusiera, en el momento en que Virgilio estaba ya bien comprometido con su empresa. En cuanto a Octavio, parece haber experimentado por el poema naciente una curiosidad que le hace que ruegue a Virgilio que le vaya descubriendo la obra a medida que la vaya componiendo. Hemos conservado algunos fragmentos de la correspondencia que intercambió con Virgilio mientras se encontraba en España, enrolado en una guerra contra los cántabros (la actual región de los astures), entre los años 27 y 25 a. C. Octavio (que llevaba desde hacía dos años el nombre de Augusto) escribió a Virgilio: «En cuanto a la *Eneida*, en-

víame un primer sumario, o, al menos, alguna parte». Virgilio solo acababa entonces de comenzar el poema, y todo se encontraba muy vago. Él responde haciendo alusión a las impaciencias de Augusto: «Sí, yo recibo de ti muchas cartas... Pero, en cuanto al tema de mi Eneas, si yo tuviese algo que fuera digno de tus oídos, te lo enviaría con mucho agrado, pero he emprendido un tema tan vasto que tengo la impresión de haber estado casi loco imponiéndome una tarea tan pesada, especialmente en este caso, como tú lo sabes, que antepongo esta obra a otros estudios más preferibles».

¿Qué quería decir Virgilio? ¿A qué estudios hace alusión? ¿Se trata de investigaciones eruditas sobre el más antiguo pasado de Roma? ¿Lectura de mitógrafos y de historiadores? Puede ser. ¿Lectura de los viejos poetas, de Nevio, de Ennio? Pero él los conocía bien. ¿Investigaciones efectuadas en el terreno, como en Lavinium y en la región de Ostia, a donde debía arribar su héroe? Veremos que, a punto de terminar su obra, será cuidadoso de escrúpulos y querrá dirigirse a los sitios de Grecia y de Oriente por donde Eneas había pasado. Pero, puede ser también que los «estudios» emprendidos por Virgilio al comienzo de su poema concernieran a las «ciencias sagradas»: derecho de los pontífices, reglas sobre lo augural y, más frecuentemente, de la comunicación entre hombres y dioses. Si es verdad, como lo hemos supuesto, que Virgilio, después del triunfo de Octavio, alcanzó a reconocer la presencia de lo divino en el mundo, debió de ser llevado a interrogarse sobre las modalidades de su acción, lo que lo conducía hacia investigaciones a la vez filosóficas y religiosas. Investigaciones que ya entonces consideraba primordiales, de donde el término «preferibles» que les aplica, preferibles porque ellas atañen tanto al destino humano cuanto a aquellos de los imperios y de la misma Roma. Entrevemos aquí un Virgilio a quien no le basta ser solo poeta, abrir nuevos caminos en el bosque sagrado de las musas, y dar a Roma el brillo de una gloria hasta entonces desconocida, sino que quiere ofrecer a los hombres una revelación. Ese será el origen de la figura que revestirá, muchos siglos más tarde, cuando será considerado como un «mago», demasiado inquie-

tante por los prodigios que se le atribuirán, pero demasiado próximo de la espiritualidad cristiana como para que Dante lo eligiese como guía en una parte, al menos, de su viaje.

Esas investigaciones de Virgilio comportaban ciertamente una iniciación en los escritos órficos y en diversas doctrinas escatológicas que estaban de moda en ese tiempo. Todo eso se encontrará en el canto VI de la *Eneida*, y se verá que diversos elementos, aquí como en el resto de su obra, han sido dominados y combinados por el poeta, que jamás se siente obligado a seguir una doctrina determinada y única, sino que se inspira en muchas, desde el platonismo hasta creencias típicamente romanas sobre la suerte que aguarda a las almas después de la muerte.

En este punto, uno puede acordarse de otro poema en que Virgilio aparece también como hierofante; la cuarta *Égloga*, que acumula ya toda una erudición sobre los destinos del mundo, y donde cada comentarista puede encontrar argumentos en favor de la idea que le es querida, había mostrado que Virgilio podía combinar múltiples conocimientos para apoyar su mito de la «nueva edad de oro»: neopitagorismo, sin duda, poemas sibilinos, pero quizá también mesianismo judío, sobre el que podría haber estado informado por los judíos de la diáspora que vivían en Roma y que manifestaron ruidosamente su pena cuando César fue asesinado. La misma *Égloga** contiene alusiones a la religión dionisíaca. No se deduce que Virgilio haya agregado realmente fe a cada una de esas doctrinas; en ese momento lo esencial era para él —creemos nosotros— componer un poema semiplacentero, semiserio, último desenvolvimiento de un tema que, lo hemos dicho, se encuentra en Teócrito y que Virgilio había extendido gradualmente hasta hacer de él una suerte de revelación apocalíptica, adaptada a las circunstancias políticas del año 40 a.C.

* Sobre la exégesis de esta *Bucólica*, remitimos a Jerôme Carcopino, *Virgilio et le mystère de la IVe Églogue*, París, L'artisan du livre, 1943. En cuanto a las alusiones a la religión dionisíaca que Pierre Grimal refiere, véase H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, París, J. Vrin, 1930.

Entonces, Augusto debió de esperar que Virgilio hubiese amasado todos los conocimientos que él juzgaba necesarios antes de haber tenido una visión general lo suficientemente precisa de la obra naciente. El mismo pasaje de la carta de Virgilio, tal como nos lo enseña, deja entrever que él había tenido con Augusto, antes de que este partiera para España, una conversación relativa a sus proyectos de epopeya. Eso es, al menos, lo que uno puede deducir de ese *ut scis,* «como tú sabes». La tradición antigua quiere que Virgilio haya comenzado su poema inmediatamente después de haber acabado las *Geórgicas*, es decir, a más tardar, en el año 28 a.C., tal vez desde finales del año 29 a.C. Dos años (o un año y medio) después de esa fecha, todavía no había escrito nada que le pareciera satisfactorio.

Estamos muy bien instruidos sobre sus métodos de trabajo. Un testimonio, transmitido por la *Vida* frecuentemente citada, y que se remonta sin duda a los amigos de Virgilio, tal vez a Vario, nos enseña que había comenzado redactando en prosa lo que debía ser el contenido del poema, después había dividido este material en doce libros, ese número, puede creerse, por referencia a los veinticuatro cantos de la *Ilíada* y a los veinticuatro que también comprendía la *Odisea*. Cada canto de la *Eneida* tendría una longitud semejante a cada uno de los cuarenta y ocho cantos homéricos, lo que haría que el poema latino fuera cuatro veces menos largo que el conjunto de las dos epopeyas atribuidas a Homero. Virgilio, de este modo, desde el principio, había fijado a su obra dimensiones relativamente restringidas. En su estado actual, la *Eneida* cuenta 9.895 versos. Las *Argonáuticas* de Apolonio tenían 5.835. Virgilio se sitúa, pues, en ese punto de la extensión de la obra, objeto de debate entre poetas alejandrinos, a mitad de camino entre Apolonio y Homero. Calímaco había puesto como principio que «un largo poema era una gran calamidad», y Apolonio había sido vivamente criticado por no haber seguido a su maestro en este punto. Virgilio faltaba, pues, de golpe y conscientemente, a la estética calimaquea. Sabemos que los *Annales* de Ennio* comprendían al menos die-

* Sobre los fragmentos de la obra de Ennio, puede consultarse la publicación

ciocho libros; desgraciadamente, el estado fragmentario del poema nos impide evaluar el número de versos de cada canto, pero era totalmente cierto que los *Annales* eran más largos de lo que debía de ser la *Eneida*. Virgilio, en este aspecto, se situaba pues en dimensiones intermedias. Él lo hacia *a priori*, como un escultor o un pintor determina de entrada las proporciones de la obra que emprende. Las *Geórgicas* tienen una extensión de 2.188 versos: con cuatro cantos solamente, ellas son cuatro veces y media menos largas que los doce cantos de la *Eneida* —la extensión media de los cantos de las *Geórgicas* es de 547 versos; la de los cantos de la *Eneida* es de 824—. Lo que significa que la epopeya «heroica» se desenvolverá con más amplitud que el poema didáctico y lírico (en el sentido en que lo entendemos hoy) cuyo tema permanece, a pesar de las libertades tomadas por Virgilio, generalmente «humilde». Hay todavía en las *Geórgicas* un poco de los «humildes tamarindos» que cantan las *Bucólicas*, donde cada pieza no alcanza generalmente más que una centena de versos. Hay allí una progresión que refleja la jerarquía de los temas y de los tonos correspondientes. A la epopeya «lineal» de Apolonio, que narra, a la manera de un recitador parlanchín, episodios añadidos unos a otros, a la epopeya en miniatura de Calímaco, a las interminables rapsodias homéricas, cuya disposición no remonta al viejo poeta, sino que resulta de un inventario demasiado tardío, Virgilio opondrá una obra que posee una arquitectura interior bien definida, y lo suficientemente breve como para que pueda retenerse fácilmente su articulación.

El centro del poema será el descenso de Eneas a los infiernos. Él mismo estará situado en el canto VI, y con él terminará la primera parte de la epopeya, aquella que, en el mismo espíritu de Virgilio, debía ser una suerte de *Odisea*, evocando los viajes de Eneas desde la Tróade hasta su desembarco en el Lacio.* Los seis cantos siguientes

---

de Manuel Segura Moreno, *Quinto Ennio, Fragmentos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

* Sobre la distinción notoria entre dos partes de la *Eneida* (cantos I-VI y VII-XII, respectivamente), si bien fue planteada ya por los primeros comentaris-

eran una *Ilíada*, retratando los combates de Eneas y de los troyanos contra los pueblos indígenas agrupados alrededor de Turno.

De ese modo el poeta podría hacerlo, sin correr el riesgo de dejarse atrapar ni por la continuidad de la narración ni por el placer que tendría en componer tal o cual episodio, ni en digresiones que habrían comprometido la unidad del poema y, sobre todo, su significación profunda: el tiempo. Aquí este no es lineal, no es el espacio de lo contingente, es el de las causas. La revelación de Anquises explica la razón de esto, cuando dice que las almas de los muertos entrarán en los cielos en el término de los cuales su suerte cambiará, la mayor parte de ellas recomenzando una vida terrestre. El devenir, en el universo entero, está incluido en una serie de ciclos. Virgilio encuentra aquí, y aparentemente incluyendo fe en ello, la doctrina pitagórica de los «grandes meses» y de los «grandes años» que había utilizado para su cuarta *Égloga* y también la creencia romana én los *saecula*, en los intervalos de tiempo (de cien a ciento diez años) en el término de los cuales el mundo se renovaba. En esta perspectiva, la marcha del tiempo en la *Eneida* no podría ser cosa despreciable; la misma está puntuada por jalones: la serie de falsas esperanzas y los desembarcos en tierras que pronto es necesario abandonar, en Tracia, en Delos, en Creta, en Sicilia; después, la muerte de Anquises, que ocurre luego del arribo a Cartago; un año transcurre durante la estadía junto a Dido, y es en el aniversario de la muerte de Anquises cuando Eneas llega a Sicilia para celebrar los juegos rituales junto a su tumba. Todos esos acontecimientos se encadenan en una serie de causas, cada uno querido por los dioses (y el Destino), pero su serie no es clara desde el principio para el héroe que busca, primero en la noche, la tierra que le ha sido prometida, y no ve elevarse el día y aparecer la luz más que gradualmente, tal como el alba expulsa progresivamente las tinieblas. Además, en el interior de ese tiempo cargado de finalidad, se bosqueja otro de duración más vasta: los de-

---

tas de Virgilio, véase el sugestivo análisis *ad hoc* de Viktor Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils Bild und Symbol in der Äneis*, Viena, R. Rohrer, 1964.

sembarcos en países del Egeo, puesto que no son más que el efecto de un error sobre las intenciones de los dioses, no imprimen a esos países un destino romano. En Cartago, la presencia de Eneas se acaba con una maldición y las dos ciudades —Roma y el reino de Dido— más tarde deberán enfrentarse. En Sicilia, la introducción de los troyanos es más profunda. Uno ya adivina que algunas de sus ciudades, aquellas precisamente en las que los troyanos de Eneas encuentran a su compatriota Acestes, y en donde la tierra recubre los huesos de Anquises, entrarán en la alianza romana, lo que ocurrirá durante la primera guerra púnica, en que las ciudades del oeste siciliano favorecerán a los ejércitos de Roma. A medida que el tiempo, estructurado de este modo, se desarrolla, es el imperio de Roma al que vemos formarse en la bruma del futuro. Para Virgilio no se trata, pues, de dejar que su poema vaya libremente siguiendo el capricho de la inspiración. El problema, y la dificultad, eran no desanimar a esta, subordinándola a un designio de carácter filosófico, sino de no soltarle totalmente las riendas. Parece que Virgilio, al componer su poema, ha seguido los consejos que había dado a los viñadores para disciplinar las vides: la inspiración, que dicta los primeros versos, es todavía frágil, y es necesario cuidarla, pero cuando «los sarmientos hayan abrazado a los olmos, y se hayan hecho vigorosos, entonces arranca su cabellera, poda sus brazos [...], entonces ejerce tus duros imperios y detén los ramos que se desborden» (*Geórgicas*, II, vv. 367-370).

En la práctica, sabemos que Virgilio, después de haber escrito en prosa la totalidad de la *Eneida*, tomaba, aquí y allá, un episodio, según el grado de su fantasía, y lo componía en versos, sin preocuparse por el orden. Ese era el momento de la inspiración, a la que daba libre curso. Hemos visto, a propósito de las *Geórgicas*, que dictaba sus versos un poco como le brotaban, y se reservaba, luego, corregir y limar ese primer texto. Para componer la *Eneida* seguía un método semejante, confiándose a su discurso interior, que tropezaba algunas veces, como nos ocurre a todos: entonces, sin detenerse a proseguir las palabras inoportunas, que no llegaban a insertarse en el ritmo, dejaba el verso incompleto, y proseguía su dictado sin disminuir su

ímpetu. Algunas veces, cuando la laguna brotada de este modo habría sido demasiado grave, se contentaba con bosquejar algunos versos que él mismo juzgaba malos, chatos o insuficientemente ricos de sentido, tanto como para llenarla provisoriamente. Él los llamaba de «apoyo», como los que uno coloca para sostener los muros de una casa que amenaza con derrumbarse. La elección de esta palabra, que es de Virgilio, muestra bien que él asimilaba su poema a una arquitectura en la cual los diferentes desenvolvimientos se correspondían y sostenían unos a otros, como las claves de una bóveda. Después, repentinamente, el verso reacio se le presentaba, y su secretario, llamado Eros, que era liberto suyo, contaba con agrado cómo esas inspiraciones frecuentes se producían en el curso de las lecturas que Virgilio daba a menudo, a algunos amigos, de los pasajes que acababa de componer. Cada una de esas lecturas volvía a situarlo en el impulso creador, y la música del verso, pronunciada en voz alta, creaba el sentido. Eros nos proporciona de esto un ejemplo significativo. En el canto VI, había evocado la marcha de Eneas, seguido de su «fiel Acates», volviendo hacia los suyos, después de haber escuchado los oráculos de la Sibila. En ese momento, ven sobre la costa el cadáver de Miseno, el troyano que no tenía igual cuando era menester hacer sonar la trompeta guerrera. Entonces, Virgilio había titubeado; después de haber nombrado: «Miseno, hijo de Eolo», intentó caracterizarlo por su función principal: «que arrastra a los hombres»; él no había podido releer esas dos indicaciones y el verso había permanecido en suspenso, dos versos, inclusive, porque eso que había provisto la inspiración era solamente, por dos veces, el comienzo de un hexámetro al que hacía falta el segundo hemistiquio. Pero he aquí que rápidamente, en el curso de una lectura, los dos hemistiquios que faltaban vinieron a ocupar su puesto, ellos mismos, en el tramado rítmico. Miseno, hijo de Eolo, encuentra su epíteto, «que no tiene igual para arrastrar a los hombres y para inflamar a Marte, con su canto» (VI, vv. 164-165). Este ejemplo, piadosamente recogido por Eros, nos hace ver que la poesía de Virgilio se funda no sobre una escritura minuciosa, laboriosa, verso tras verso, sino sobre la

continuidad de un discurso cuya fuerza está próxima a aquella que anima a un orador. En eso no se conformaba con la estética de los «nuevos poetas», que se preocupaban más por el cincelado que por la inspiración. Por cierto, él era muy sensible a la perfección formal y no había renunciado a «limar» largamente versos informes, como lo había hecho en las *Geórgicas*, pero lo esencial no era el «placer» de la belleza; este residía en la comunicación de una verdad interior, percibida instintivamente por el poeta. Hay algo de oracular en la *Eneida*, como si el poeta no estuviera solo en su creación, como si fuerzas profundas se apoderaran de él y le dictaran, al menos, algunas de sus palabras. Un cierto número de versos (hay 58 de estos que permanecen incompletos en el poema) nos traen todavía hoy el testimonio de esto.

Sabemos, por una palabra de Ennio, que nos transmite Cicerón, que los pueblos itálicos, y entre ellos los romanos, confundían, en su origen, poetas y adivinos, bajo el mismo término de *vates*, que los modernos traducen, a falta de otro mejor, por dos palabras, «poeta inspirado». Pero, para los modernos, la inspiración no es más que una noción vaga, cuya significación plena no ha sobrevivido más que hasta el fin del paganismo. Para un romano, un *vates* es el portavoz de las fuerzas inmanentes de eso que es; tal vez es un hechicero de aldea, en el bosque primitivo, poseído por seres que frecuentan lo profundo del bosque; puede ser también, en las aldeas del Lacio, un adivino que percibe el futuro, y es de esa manera como Plauto emplea la palabra en una de sus comedias. Virgilio proporciona, en un verso de las *Bucólicas*, un testimonio precioso. Hablando de sí mismo, Lícidas, el pastor, declara: «A mí también las Piérides me han hecho poeta; yo también compongo versos, y los pastores me llaman *vate*, pero yo no les creo» (*Bucólicas*, IX, vv. 32-34). Aquí se oponen dos nociones y dos palabras: el poeta y el *vates*. Lícidas reconoce que las musas le han brindado la facultad de componer poemas —y esa es una simple habilidad técnica, expresada por el término griego, técnico también, de *poeta*, «aquel que fabrica»—, pero los pastores, con un matiz de temor respetuoso le atribuyen un poder

que nosotros diríamos sobrenatural, aquel del *vates*. Los pastores, es decir, los hombres simples, que «conocen» a las divinidades campesinas y sus poderes.

Cuando Ennio había roto con las antiguas tradiciones poéticas y adoptado la técnica griega, había expresado su desprecio por los *vates*, cuyos versos le parecían salvajes e hirsutos. Pero, al mismo tiempo, parecía reconocer la concepción oracular de los poetas, eso que sus discursos conservaban de misterioso, de irracional. Y he aquí que, en tiempo de Augusto, la palabra *vates* volvió a encontrar su significación plena; no se trata de desdén: el poeta trae un mensaje que lo sobrepasa, que viene de lo más profundo de su ser. Mediador es el profeta de una verdad más que humana. Es así como se piensa Horacio cuando dedica los tres primeros libros de sus *Carmina* (que los modernos llaman *Odas*) a Mecenas y expresa el deseo de ser tenido entre los *vates*, los poetas que, por la sola fuerza de su inspiración (es decir, de su diálogo con lo eterno), se convierten en portavoces de los dioses. Poesía y filosofía se enlazan aquí, si es verdad que la filosofía descubre la Verdad y que el poeta la comunica, en eso que ella tiene de inexpresable en términos de razón.

Virgilio es perfectamente consciente de ese carácter casi pítico de la poesía, y de la suya propia. Se nos dice que, cuando experimentaba alguna duda sobre lo que había escrito, lo leía a un público compuesto por sus amigos para experimentar sobre ellos la calidad del pasaje. El criterio de esta cualidad le era dado por la reacción de ese público, no solo en el sentido de los versos, sino de su música y de su poder de encantamiento. La *Vida de Virgilio* insiste sobre la manera como «recitaba» sus versos, sobre el encanto de su voz y su sorprendente poder de seducción. Un oyente, Julio Montano, también él poeta, declaraba que le hubiera quitado con gusto alguna cosa a Virgilio, y que si hubiera podido quitarle algo habría sido su voz, la expresión de su rostro y su manera de «recitar» su poema; agregaba que los mismos versos, cuando era el mismo Virgilio quien los pronunciaba, «sonaban bien», pero que, sin él, parecían vacíos y mudos. Para Virgilio, la poesía no toma pleno sentido más que cuando está

animada por la voz del poeta, o del aedo. Entonces ella es capaz —retomando una palabra con la cual Ennio caracteriza su propia poesía— «de brindar a los mortales, versos de fuego hasta el fondo de sus médulas», es decir, hasta el fondo de su ser, pues la médula pasaba entonces por ser la sede del calor vital, de la misma vida.

Esas lecturas que hacía Virgilio pronto tuvieron una gran resonancia. Corrió el rumor, en los círculos literarios, de que una obra de porte considerable estaba a punto de nacer. Propercio escribe, hacia el año 25 a. C.: «¡Ceded el paso, poetas romanos, ceded el paso, griegos! Algo nace más grande que la *Ilíada*» (*Elegías*, II, 34 vv. 65-66). Él sabe que ese poema «reanima los combates del troyano Eneas y las murallas fundadas en el litoral de Lavinio» (*ibid.*, vv. 63-64). Dos o tres años más tarde, en el año 22 a. C., Virgilio estaba por leer, delante de Augusto y de su hermana Octavia, tres cantos completamente acabados, el segundo, el cuarto y el sexto, y la *Vida de Virgilio* refiere que, escuchando los versos consagrados al joven Marcelo, muerto en el otoño del año 23 a. C., Octavia, su madre, se desvaneció. Esos versos han resultado muy célebres; ellos expresan toda la piedad y la tristeza humanas delante de una tumba abierta muy tempranamente. Después de haber evocado al futuro Marcelo, su belleza, el brillo de sus armas, concluye diciendo: «Tú serás Marcelo. Dad lirios a manos llenas; esparza yo flores purpúreas, y colme, al menos con estos presentes, al alma de mi descendiente, y cumpla con este vano homenaje» (VI, vv. 883-886).* En tanto que el poeta declamaba esos versos, Octavia y Augusto derramaban lágrimas; volviendo de su desvanecimiento, Octavia no quiso que Virgilio continuara la lectura, pero era el final del canto, no faltaba más que una quincena de versos, y el poeta tuvo licencia para terminar.

* Sobre estos versos, así como sobre el análisis de todo el canto, es fundamental la exégesis de Eduard Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Darmstadt, WB, 1981.

ORDENAR EL DESORDEN

Cualesquiera que puedan ser las intenciones metafísicas y el efecto que pueda operarse en las almas, una epopeya, esencialmente, narra una historia y, lo hemos dicho, debe mostrar que esta historia traduce un momento del universo. La iluminación provocada en el alma de Virgilio por el triunfo de Octavio le había sugerido remontarse muy atrás en el tiempo, hasta los inicios del destino romano y la dinastía de los reyes troyanos. Había allí una tradición muy antigua; los modernos discuten sobre su verdadero grado de antigüedad, pero no puede negarse que, desde el siglo VI a. C., o al menos desde el comienzo del siglo V a. C., Eneas personaje* no esté presente sobre el suelo itálico, muy cerca de Roma, en la ciudad etrusca de Veyes, donde se han encontrado estatuillas arcaicas que muestran a Eneas que lleva sobre sus hombros a su padre Anquises; esos exvotos de la piedad popular atestiguan simplemente que la leyenda de Eneas, de su partida desde la Tróade, después de la caída de Ilión, era conocida por todos en territorio etrusco, al menos hacia el año 450 a. C., y es cierto que debe de haber penetrado allí mucho antes. ¿Qué significación se le atribuía? Lo ignoramos. Pero es cierto que el personaje de Eneas pertenece a tradiciones múltiples que vinculan los tiempos más antiguos de las ciudades itálicas a los héroes del ciclo troyano. Ulises y Diomedes figuran allí. Alguna vez se cuenta que la fundación de Roma se debe a Ulises y a Eneas, reconciliados. O bien la ciudad pasa por haber sido fundada por Eneas solo, que le habría dado su nombre en honor de su hija Rhome (lo que en griego significa fuerza). La tradición más sólida parece ser aquella que se ha formado en torno de la pequeña ciudad de Lavinium,** al sur del Lacio, a algunos kilómetros

* El «mito» de Eneas ha sido motivo de diversos trabajos. Véase en particular *Enea nel Lazio (Archeologia e mito)*, Roma, Palombi Editori, 1981. Nos hemos ocupado sobre el particular en «Mito e historia en la "leyenda" de Eneas», en *Anales de Historia Antigua y Medieval*, Buenos Aires, 23 (1982), págs. 409-428.

** La identificación de *Lavinium* con la actual Prattica di Mare ha sido sugerida por Jerôme Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, París, P.U.F., 1968,

del mar (actual, Prattica di Mare), donde aún hoy se ve, luego de excavaciones afortunadas, que la influencia helénica se había ejercido desde una fecha muy remota; allí existía una «tumba de Eneas» que ha sido encontrada recientemente. Parece que el nombre de Eneas está allí desde una fecha relativamente reciente (tal vez desde el siglo IV a. C.), y que ha sido dado a una sepultura mucho más antigua. Pero, en tiempo de Virgilio, esta atribución era considerada como perfectamente auténtica: Eneas, se creía, había desembarcado sobre las playas vecinas de Lavinium, quizás él mismo había fundado la ciudad, en todo caso, se había casado con Lavinia, la hija del rey del lugar, y había muerto a orillas del pequeño río que atraviesa la zona, el Numicius; allí había sido divinizado, y su «tumba» no era más que un cenotafio elevado a su memoria. Y Virgilio había podido ver con sus ojos esta huella «evidente» dejada por el héroe de su poema.

No podemos aquí más que evocar brevemente los principales testimonios literarios concernientes a la llegada de Eneas al Lacio: la primera aparición de la leyenda está generalmente atribuida al poeta coral Estesícoro, nacido en Himera, en Sicilia, y que vivió durante la primera mitad del siglo VI a. C. Después viene un fragmento de Helánico, el historiador, originario de Lesbos, cuya obra se sitúa al comienzo del siglo V a. C., y que ofrece algunos datos. Para Helánico, Eneas, para llegar hasta Italia, había atravesado el «país de los molosos», es decir, el Epiro —un detalle que conservará Virgilio— y se habría detenido al borde del Tíber porque las mujeres troyanas que acompañaban a Eneas y a sus compañeros habían incendiado las naves para obligar a los hombres a detenerse y a establecerse definitivamente, lo que es todavía un episodio utilizado por Virgilio, en el libro quinto, pero desplazando el lugar de la escena. Poco a poco esta idea de un origen troyano de Roma se había impuesto en los espíritus. En el siglo III a. C., un historiador siciliano, Timeo de Taurome-

pág. 243 y ss.; una puesta al día sobre la cuestión, en Ferdinando Castagnoli, «La leggenda di Enea nel Lazio», en *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, Mantua-Roma-Nápoles, 1981, II, págs. 283-303.

nion (la actual Taormina), fue a visitar Lavinio y el Lacio; escuchó, en el lugar, que Lavinio conservaba los penates de Troya, y que allí estaban depositados desde la venida de los troyanos. Timeo no estuvo autorizado para ver esos penates que permanecían encerrados en su santuario, lejos de las miradas humanas, pero otros autores sabían que se trataba de estatuillas de mármol, de madera o de terracota. Pero, en verdad, no todos los autores antiguos están de acuerdo sobre este tema; algunos hacen de estas estatuillas a los grandes dioses, que no serían otros que Apolo y Neptuno, otros querrían identificarlos con los grandes dioses de Samotracia, objetos de un culto de misterios. Esos penates desempeñan un gran rol en la *Eneida*; ellos son los depositarios y el símbolo de la «raza troyana», un poco como un fragmento, arrancado al sol frigio, de la patria. Allí donde ellos estén, estará la patria. En el libro primero del poema, después del naufragio que ha dispersado su flota, durante la travesía que, de Sicilia, debía conducirlo hacia Roma, Eneas llega a África y allí, su madre, Venus, se le presenta bajo la apariencia de una joven cazadora. Eneas la aborda y ante las preguntas que ella le formula, responde: «Yo soy el piadoso Eneas, y transporto en mi flota los penates que he arrebatado al enemigo, mi fama es conocida más allá del cielo» (*Eneida*, I, vv. 378-379). Los penates son el corazón, la raíz profunda. Ellos son también la fuente de poder; estables, inmortales, ellos resistieron todas las revoluciones y todos los viajes. Durante una escala de los troyanos en Creta, se le aparecieron a Eneas en el sueño para decirle que el verdadero lugar donde los Destinos querían que él fundara la nueva Troya se encontraba más lejos, hacia el oeste, en «Hesperia». Y agregaban, lo que es más importante, que esta tierra, «antigua, de poderosas armas, de tierra fecunda» es la patria original de los penates, y que el viaje que están en trance de cumplir, sobre los navíos de Eneas, es solo un regreso. Ya esos mismos penates figuraban en el poema de Nevio sobre la *Guerra púnica*: Anquises ofrecía allí un sacrificio solemne a los penates, cuando había, como un augur romano, percibido el ave que, atravesando el *Templum*, traía una respuesta favorable de los dioses.

A partir de ese momento (el comienzo del siglo II a.C.), se fijan las principales líneas de la tradición; un punto permanece sólido: la localización de Eneas en Lavinium, es decir, en la capital federal de las ciudades latinas, antes de que se hubiera afirmado el predominio de Roma. Catón el Censor, contemporáneo de Ennio, termina la narración de las aventuras de Eneas en su libro sobre los *Orígenes*.[1] Él hace arribar al Lacio a Eneas y a su padre Anquises (Virgilio hará morir a este en Sicilia, según hemos dicho); ambos fundan una ciudad que llamarán Troia (Troya), y el rey de la comarca, Latino, les concede un pequeño territorio y después otorga su hija en matrimonio a Eneas. Pero los troyanos se muestran saqueadores y sus depredaciones provocan una guerra al término de la cual Latino muere y (¿su yerno?) Turno, rey de los rútulos (un pueblo vecino), debe huir junto al rey etrusco Mecencio. Ambos recomienzan la guerra. Turno es matado por Eneas, quien no tarda en desaparecer, ahogado en las aguas del Numicius y, como más tarde Rómulo, transportado hasta los dioses. Aseanio, el hijo de Eneas, prosigue la lucha contra Mecencio, quien finalmente es vencido. Treinta años más tarde, Ascanio abandonará Lavinium e irá a fundar la ciudad de Alba, más al norte.

Todos esos nombres, todos esos personajes, van a encontrarse en la *Eneida* y poblarán el poema como protagonistas y como personajes. Pero esta parte de la leyenda no intervendrá más que en los seis últimos libros. Virgilio, durante los seis primeros, desarrolla otros aspectos, que no encontraba tan claramente precisados, porque pertenecen menos a la historia de los orígenes de Roma que a un conjunto de leyendas, muy vaporosas, que conciernen a los acontecimientos posteriores a la toma de Troya, toda una literatura *posthomerica* («después de Homero»), de la que no hemos visto más que simples trazos en comentaristas antiguos o en poetas posteriores a Virgilio. Esas obras vuelven a trazar las aventuras de todos los per-

1. W. A. Schröder, *M. Porcius Cato, erste Buch des Origines*, Meisenheim am Glan, 1971, V. G. Dory-Mogaert, *Enée et Lavinium*, Bruselas, 1981, págs. 84 y ss.

sonajes que figuran en los poemas homéricos, y de Eneas entre ellos. La figura de Eneas está allí evocada de diversas maneras; ciertos autores llegan incluso a explicar la salvación de Eneas, en el momento del asalto final, diciendo que el héroe la había logrado debido a negociaciones secretas que había mantenido con los vencedores; otros, sin llegar a suponer una traición, aseguraban que los vencedores habían respetado su piedad y su sentido innato de justicia; pero, la mayor parte de las veces, se decía que había defendido la ciudad hasta el último momento, reuniendo a los defensores en la ciudadela y que no se había decidido a abandonarla sino cuando la situación había llegado a ser desesperante. Esas diversas lecciones no salieron de la historia, sino de la fantasía de los poetas, inspirados, parece, en ciertos casos por cuestiones políticas. Las leyendas, épicas o trágicas, servían a menudo de argumento a los oradores y a los jefes de Estado para justificar sus ambiciones o sus reivindicaciones.

Existían, en Oriente, vestigios que se vinculaban a la migración hacia el oeste de los troyanos conducidos por Eneas. Se les atribuía la fundación de ciudades y de santuarios en divesas regiones. Un historiador contemporáneo de Augusto, Dionisio de Halicarnaso, ha conservado cierto número de esas tradiciones. Y lo que nos dice, algunas veces no deja de sorprendernos. Por ejemplo, cita a un historiador de Licia, Menecrates de Xanto, quien (sin ninguna duda en el siglo IV a.C.) adopta la tesis de la traición y agrega que Eneas se convirtió en «uno de los aqueos», luego de la ayuda que había proporcionado a estos. Y tales afirmaciones nos permiten comprender mejor por qué ese troyano, enemigo de los griegos (los aqueos), es, a pesar de eso, considerado como un héroe helénico. Virgilio hará de él un huésped y un amigo del arcadio Evandro. Y esto explica también por qué los griegos han podido atribuir a Eneas fundaciones en diversos sitios de la tierra helénica. En primer lugar en Tracia, donde, en Palene consagraron un templo a Afrodita (Venus) y fundaron la ciudad de Eneia. De allí fueron hasta Delos, donde reinaba el rey Anio; Dionisio de Halicarnaso afirma que numerosos vestigios que atestiguaban la presencia de los troyanos subsistieron

durante largo tiempo en la isla; desgraciadamente, no nos proporciona ningún dato preciso. Uno puede pensar en santuarios muy antiguos, que se remontan hasta el período micénico, pero no sabemos por qué esas reliquias de tiempos muy antiguos han sido atribuidas a los troyanos de Eneas. De Delos se trasladaron a Citeres, donde edificaron, todavía allí, un templo a Afrodita. De Citeres fueron a la Arcadia, donde muchas tradiciones corroboran su presencia. De la Arcadia pasaron a la isla de Zacynthus (la isla de Zante, en el mar Jónico) y erigieron, como de costumbre, un santuario a Afrodita, instituyendo juegos solemnes, en particular una carrera pedestre que llevaba, todavía en la época histórica, el nombre de «carrera de Eneas y Afrodita». Después de Zacinto, se los encuentra en Leucadia, también allí con un templo a Afrodita Eneas. Su presencia está atestiguada en esta región por dos templos erigidos a la misma divinidad, uno en Ambracia, otro en Accio. En Ambracia existía, cerca del templo, una pequeña capilla consagrada a Eneas; se veía allí una estatua muy antigua, en madera (un *xoanon*), que, se decía, representaba al héroe, a quien sacerdotisas particulares llamadas «servidoras» le ofrecían sacrificios.

En ese momento Anquises, con la flota, hizo una estadía en Buthrotum (hoy Butrinto), en tanto que Eneas y los más vigorosos de sus hombres iban hasta Dodona para consultar al célebre oráculo de Zeus. Allí encontraron a una colonia troyana con Héleno, uno de los hijos de Príamo que, como su hermana Casandra, era profeta. Él había brindado algunos servicios a los griegos, revelándoles las condiciones según las cuales Troya podría ser tomada, lo que le había valido salvar la vida y la libertad. Finalmente se había casado con Andrómaca, la viuda de Héctor, después de algunas aventuras de esta. Todas las veces, la etapa está marcada por la erección de un templo a Afrodita, y el viaje proseguía, de santuario en santuario, sobre las costas de la Italia meridional después de Sicilia, donde, en el cabo Drépano (cerca de Trapani) encontraron a otros troyanos sobre quienes reinaba el rey Egestes, ¡cuya familia había huido de la sanguinaria tiranía de Laomedonte!

Entre las «pruebas» que atestiguan la llegada de Eneas a Sicilia, la más célebre era el templo de Venus sobre el monte Érix; existía también un santuario erigido a Eneas, como de costumbre. Finalmente, los troyanos habrían arribado a Italia, y se encontrarían sus huellas en el cabo Palinuro, sobre el mar Tirreno, no lejos de la ciudad griega de Velia, en la Lucania, después en la pequeña isla de Licosa, enseguida en el cabo Miseno (que protege la bahía de Nápoles), después en la isla de Prochyta (Procida), después en Gaeta, y finalmente habrían desembarcado en el territorio de los laurentes, no lejos de Lavinium.

Visiblemente, Dionisio de Halicarnaso está perturbado por la proliferación de leyendas concernientes a Eneas; él se esfuerza por mostrar que es natural encontrar, en diversos sitios, muchas tumbas de Eneas: si, evidentemente, una sola puede haber contenido el cuerpo del héroe, no quedan de este más que muchas ciudades que, debiéndole reconocimiento, le habían elevado cenotafios o *heroa*, o bien santuarios como se hacía con los fundadores de ciudades. Porque Eneas, en todo el mundo mediterráneo, era considerado como un héroe benefactor. Él había impedido, se decía, la destrucción total de Troya, estableciendo una parte de la población en tierras vecinas, donde ella prosperó. Había fundado muchas ciudades, y se estaba de acuerdo en reconocer que en todas partes se había conducido con la más grande humanidad. Desde antes de Virgilio era el héroe «piadoso» por excelencia, y se decía que los dioses lo protegían en razón, precisamente, de esta virtud. También, un poco por todas partes, su tránsito estaba acompañado de prodigios, tales como el brotar de surgientes, entre los laureles, dado que una vez que los troyanos habían desembarcado no habían encontrado allí más que aguas salobres y padecían sed. Virgilio no reparó en ese milagro, pero «utilizó» otra historia que circulaba entre la gente de Lavinium, y que todavía se contaba en tiempo de Augusto: en tanto que los troyanos comían su primer alimento, después de haber bebido el agua enviada por los dioses, muchos de ellos contemplaban, bajo el alimento del que se servían, un perejil que «servía de mesa». Otros (a quienes Virgilio seguirá) hablaban de galletas de harina que cumplían ese oficio, en

lugar del perejil. Sea lo que fuere, una vez consumido el alimento que habían tenido sobre esas «mesas», algunos se aprestaron a comer ese perejil (o esas galletas) y uno exclamó: «¡Mira, nos hemos comido nuestras mesas!». Y uno se acordó de un oráculo recibido, según la versión de Dionisio, en el santuario de Dodona, según otros proferido por una sibila, que ordenaba a los compañeros de Eneas dirigirse hacia el oeste y no detenerse hasta que «no hubieran devorado sus mesas». (Virgilio se acordará de esto en el canto III del poema.* Después, continuando, el oráculo los invitaba a seguir a un «animal de cuatro patas» que los guiara y, cuando el animal fatigado se echara, sería allí donde deberían fundar la ciudad.

La segunda parte del oráculo no tarda en cumplirse: para señalar con un sacrificio el fin de sus viajes, los troyanos habían encontrado en algún sitio, en el campo, una cerda preñada. Y en tanto que el sacerdote se aprestaba a degollarla, el animal se liberó y se salvó. Eneas comprendió que ese era el «cuadrúpedo» del que había hablado el oráculo. Él la siguió, pues, y cuando ella se detuvo, a unos cuatro kilómetros y medio aproximadamente del mar, miró en torno de sí y vio que el sitio no le parecía lo suficientemente favorable como para fundar una ciudad: suelo aparentemente poco fértil y muy lejos del mar; la costa, además, no le ofrecía ningún fondeadero cómodo ni seguro. Eneas, incierto, se dirigió a los dioses cuyos oráculos se revelaban tan contrarios al buen sentido. Entonces escuchó de repente una voz que surgió de un bosque vecino —una voz sin cuerpo— que le ordenó no tener en cuenta los obstáculos que se le presentasen ni sus razonamientos demasiado humanos y que fundara su ciudad en esa tierra que, sin duda, era estéril, pero que sería el punto de partida de un vasto imperio.

Tales eran (en parte, porque las leyendas concernientes a Eneas son innumerables, y muy antiguas) los materiales de los que disponía Virgilio para construir su poema.

* Concretamente en el verso 257, donde se lee: *«ambesas subigat malis absumere mensas».*

Además, muy recientemente, parece que características romanas habían sido dadas a eso que era, hasta entonces, una «serie» itálica y oriental. En la tradición griega, y en las leyendas que hemos resumido, Eneas tenía un hijo, llamado Ascanio, y los historiadores griegos de vez en cuando aseguraban que ese hijo había fundado un reino en Oriente, donde había gobernado de manera pacífica. Pero otros autores hacían de él un muchacho todavía joven en el momento en que la ciudad de Troya había sido tomada; Eneas lo habría llevado consigo, en tanto que la ciudad se destruía en las llamas, y de ese modo se había creado la imagen «canónica» de Eneas portando sobre sus hombros a su anciano padre Anquises y llevando de la mano al pequeño Ascanio. Es esa que hemos encontrado en Veyes. Ahora bien, en un momento cualquiera, difícil de precisar, Ascanio había cambiado de nombre; se llama a partir de entonces Iulus. Servio, el comentarista de Virgilio, nos enseña que César fue el primero en dar ese nombre al hijo de Eneas: el joven habría sido llamado así, luego de su victoria sobre Mecencio (en la tradición catoniana), sea porque era hábil en tirar con el arco (*iobolos*, en griego), sea porque en ese momento su barba comenzaba a nacerle (*ioulon*, en griego, designa la primera barba). Esas etimologías son evidentemente fantásticas; parece (como el mismo Virgilio lo ha visto bien cuando presenta al joven, en el primer libro de la *Eneida*) que ese nombre estaba en conexión con el de un antiguo rey de Troya, Ilo, fundador de la ciudadela, Ilión. Una antigua familia del Lacio tenía Iulius por apellido, y puede pensarse que se había establecido un vínculo desde muy temprano con la tradición troyana: la *gens* Iulia dice proceder (no se sabe exactamente en qué momento) el rey Ilo, o mejor, de su descendiente, de quien procede el sucesor de Eneas, más tarde, el fundador de la ciudad latina de Alba. No era extraño que una *gens* romana pretendiera descender de un ancestro troyano o griego. Hubo en el siglo I a. C. era una manía de anticuarios, de los que Virgilio se hará eco en el libro quinto de la *Eneida*, cuando enumera los participantes en las regatas, afirmando que del troyano Sergesto había salido la *gens* Servia, del troyano Mnesteo la *gens* Memmia, de

Cloanto, la *gens* Cluentia. Él establecía esas correspondencias muy probablemente apoyándose en un tratado publicado por Varrón hacia el año 37 a.C. intitulado «Acerca de las familias troyanas» (*De troianis familiis*). Varrón, aislado de la vida política por la victoria de César, habiendo recibido el perdón de los vencedores, puso su inmensa erudición y sus curiosidades al servicio del mito troyano, que César había resucitado.

Eso ocurría en el año 63 a.C., en el momento en que César se había hecho elegir gran pontífice y había publicado, sin duda en esta ocasión, una obra en la que explicaba cómo esa dignidad pertenecía, en sus orígenes, a los antepasados de su *gens*.[2] Esta versión de la historia nos ha sido conservada, incluso por Dionisio de Halicarnaso: Eneas habría tenido de Lavinia, la hija de Latino, un hijo póstumo, que ella llama Silvio (el hombre del bosque). Lavinia, temiendo que Ascanio-Julo buscara desprenderse de ella y de su hermano, huye hacia el bosque donde vive, bajo el cuidado de un anciano porquerizo de Latino, llamado Tirreno, hasta que ese pueblo, alarmado por su desaparición, acusa a Ascanio de haberla asesinado. Tirreno relata toda la aventura, y Lavinia vuelve a la ciudad de Lavinium. Se produce una discusión entre Ascanio y Silvio para saber quién debe reinar. El pueblo decide que el poder real pertenece a Silvio, puesto que era el descendiente de Latino; en cuanto a Ascanio-Julo, recibiría el poder religioso. Tal habría sido el origen del gran pontificado que César reclamaba de ese modo, así como su derecho, lo que obtiene del pueblo; primera marcha de su ascensión hacia el poder absoluto.

De este modo se encontraba diseñada la línea conductora del poema: en su origen existía la fundación de Troya, la llegada de Dárdano, que habría partido de Cortona, en tierra etrusca, para dirigirse a Oriente, donde el rey de Troya, Teucro, lo recibió con aprecio y le

2. J. Carcopino, «La royauté de Cesar», en *Les Etapes de l'impérialisme romain*, París, 1961, pág. 118 y ss.

ofreció la mano de su hija, Batiea. Es cierto que Dárdano era hijo de Zeus y de Electra, la misma hija de Atlas. Después, a partir de ese momento, se desarrollaba la genealogía que conducía hasta César: Dárdano había tenido un hijo llamado Erictonio, el mismo padre de Tros, que engendraría a Ilo y a Asáraco. Hace nacer a Laomedonte, el rey traidor y tiránico que hemos encontrado, en las angustias de los romanos, y a Asáraco. De Laomedonte había salido Príamo; de Asáraco, Capis, padre de Anquises, y de Anquises, unido a Afrodita, Eneas. Genealogía perfectamente satisfactoria para los romanos del siglo I a. C., que se alegraban por no pertenecer al tronco troyano que pasaba por Laomedonte y Príamo —el primero, traidor; el segundo, infortunado—, sino por Asáraco y Anquises, que estaban exentos de la maldición con la que los dioses habían castigado a la otra rama.

A partir de Eneas, todo llegaba a ser más claro y más cercano. Julo había fundado Alba, o tal vez (según la variante cesariana) había llegado a ser gran pontífice en esa ciudad, fundada por su medio hermano Silvio, y la serie de reyes de Alba se desarrollaba hasta el nacimiento de Rómulo y de Remo, salidos de los amores de Rea (llamada también Ilia) y del dios Marte.

Esta larga genealogía es precisamente la que Virgilio quería hacer figurar en el frontispicio del templo que él debía elevar en la llanura del Mincio, y que describe, como lo hemos evocado, en el prólogo del canto III de las *Geórgicas*: «La descendencia de Asáraco y los grandes nombres de la raza salida de Júpiter, la de su padre Tros y la de Cintio, fundador de Troya» (*Geórgicas*, III, vv. 35-36).

La victoria de Accio, ocurrida precisamente en Accio, bajo la mirada de un Apolo que pasaba por haber estado instalado en ese lugar por los troyanos de Eneas, confería de repente sentido pleno a las múltiples tradiciones que prometían el imperio del mundo a los lejanos descendientes de Asáraco. De este modo, por esta intervención visible de la Providencia divina, se establecía y se afirmaba la existencia de un orden en el desarrollo de los destinos. Ese orden sería puesto en evidencia por la epopeya concebida por Virgilio desde el año 29 a. C., mostrando de qué manera la raza de Eneas había

podido implantarse en la tierra latina, y los penates, salidos de esta tierra de Hesperia (es decir, de Occidente), reencontrar a su patria.

EL POEMA Y LA HISTORIA

Virgilio ha extraído de esa masa ingente de leyendas y tradiciones una obra de la que se puede admirar la unidad. Esta comienza bruscamente, solo después de algunos versos preparatorios que limitan el tema de la partida de Eneas, huyendo de Troya, y sus aventuras hasta el momento en que encuentra sus raíces en el Lacio. Eneas navega en un mar calmo, viene de Sicilia y se dirige hacia Italia. La diosa Juno ve esta flota desde lo alto del Olimpo, y su corazón se inflama de cólera, porque, enemiga de los troyanos desde que París rehusó conferirle el premio de la belleza para dárselo a Venus, ella los persigue con odio. Obtiene fácilmente del viejo Eolo, que guarda los vientos encerrados en una caverna, en las islas Lípari, que desencadene su potencia y suscite una tempestad. Y es la célebre descripción de esta, que dispersa los navíos troyanos y, tras devorar a algunos, arroja al resto en las costas de África. Cuando se percata del desastre, Neptuno restablece la calma. Los troyanos han arribado al territorio de Cartago, donde reina la fenicia Dido. Venus pregunta a Júpiter por qué los troyanos padecen tantos pesares. El dios la consuela y le deja entrever los destinos, desde Eneas hasta César, de quien evoca la apoteosis. Bajo ese nombre de César, conviene, sin lugar a dudas, reconocer a Augusto, pero se mantiene el equívoco con el otro César, aquel que murió en los *idus* de marzo, y que el poeta celebró bajo el nombre de Dafnis: las promesas de paz que contiene la quinta *Égloga* no se han realizado más que después de Accio, pero Virgilio, tal como a él le gusta hacerlo, superpone muchos momentos en una descripción sintética. La continuidad de la estirpe entre el primer César y el segundo está garantizada por la identidad de sus nombres y, en su momento, garantiza también la de sus políticas y roles en la nueva Roma.

Entretanto, un grupo de troyanos, separado de Eneas por la tempestad, ha podido alcanzar la misma puerta de Cartago y presentarse a la reina. Al mismo tiempo, Eneas, que ha arribado a una ensenada ensombrecida por un bosque, junto a otros navíos, explora la comarca. Encuentra a Venus, que se le aparece bajo la forma de una joven cazadora. Esta escena recuerda, de manera muy consciente en Virgilio, aquella de Ulises y Nausícaa, cuando Ulises, náufrago también, se encuentra en presencia de la joven hija del rey a orillas de un río, en la isla de los feacios. Pero, en tanto que Nausícaa es una mortal, una muchacha deseosa de encontrar un esposo y muy pronto seducida por el extranjero que sale de las malezas, Venus es una diosa, y la madre de Eneas; entre ellos, naturalmente, no hay ninguna confusión. Venus viene (como antes Nausícaa) a indicar al héroe la comarca en la que se encuentra e, «instruyéndolo en el arte de los augures», le muestra el cielo, donde doce cisnes, que vuelan alegremente, han sido bruscamente atacados y dispersados por un águila, el ave de Júpiter, pero el peligro se ha alejado; ellos retoman vuelo y ve que se disponen a posarse sobre la tierra, de la que de este modo tomarán posesión. Venus interpreta a Eneas este presagio, evidente a los ojos de un romano: como los cisnes, los navíos han sido dispersados en el peligro, pero la tempestad se ha calmado, y el conjunto de la flota, dice la diosa, está a punto de arribar al puerto de Cartago. Habiendo tranquilizado a Eneas de este modo, retorna su apariencia divina, que se reconoce, según una creencia bien establecida, en la manera como ella se desliza sobre el suelo, sin pisarlo. Frente a esta visión, Eneas se lamenta de no poder conversar jamás con su madre, ni tampoco darle la mano; pero la diosa desaparece a sus ojos, y esto ocurrirá a menudo de esta manera en el resto del poema; las divinidades aparecen a Eneas, pero siempre en un sueño, o bajo algún disfraz, que hace incierta su presencia. ¿Virgilio ha recordado a menudo la teología epicúrea, incluso cuando recurre, como lo quiere el género épico, a «la teología de los poetas»? Las epifanías, las apariciones de los dioses a los mortales, permanecen para él como cosas del espíritu, más que de los sentidos o de la realidad carnal.

Al abandonar a Eneas y a Acates, Venus los ha hecho invisibles. Es así como ellos llegan hasta la ciudad de Cartago, vasta cantera donde está a punto de nacer una ciudad, con sus calles embaldosadas, sus templos, su teatro. Y pronto ven a sus compañeros rodeados de guardias; los ven presentarse a la reina Dido y escuchan las buenas palabras que ella pronuncia. Las luchas sostenidas por Troya contra los griegos son conocidas por todos, eso basta para ganar la simpatía de Dido. En ese momento, la nube que rodea a Eneas se disipa y aparece a la vista de la reina, cubierto por una belleza que su madre ha desparramado sobre él. Primer encuentro entre dos seres que van a conocer los tormentos del amor. Dido percibe, en las desdichas de Eneas, un lazo con ella, que también ha padecido mucho. Y al mismo tiempo que experimenta piedad, manifiesta la admiración que en todos los tiempos ha sentido por el intrépido pueblo de Troya. Los infortunios de Eneas no lo disminuyen ante sus ojos.

Venus, que contempla esta escena desde lo alto del cielo, está inquieta: sabe que Cartago es la ciudad de Juno y teme por Eneas, y se demora en el dominio de su enemiga. «Ella siente temor de esta casa dudosa y de los lirios falaces» (I, v. 661), y he aquí que con estos versos se insinúa la historia futura. Virgilio retoma aquí el reproche, tradicional, dirigido por los romanos a los cartagineses, aquel de mala fe, alusión que apunta ya a los tratados violados durante la primera guerra púnica y, sobre todo, de la segunda, aquella de Aníbal. Venus, para proteger a su hijo, recurre a las armas que le son familiares: ella va a hacer que Dido se enamore de Eneas, y, para eso, sustituye a Ascanio, su hijo divino, por Amor, que toma la forma del hijo de Eneas, y cuando, durante el banquete, la reina hace que el falso Ascanio vaya junto a ella, es el Amor quien vierte en su alma el veneno de la pasión. Para Dido, ese banquete no durará largo tiempo y ruega a Eneas que le cuente los acontecimientos ocurridos durante los siete años durante los cuales él ha recorrido los mares, desde la caída de Troya.

Virgilio ha precisado el tiempo de ese «vagabundeo», lo que no hacen, evidentemente, las tradiciones que hemos evocado. Eso signi-

fica que él construye su epopeya en el marco de una historia; los historiadores romanos recortaban año a año los acontecimientos que evocaban; eso que hasta entonces era vaga leyenda se convertía en una crónica fundada sobre hechos reales: «He aquí que llevas siete veranos errante en todas las tierras y todos los mares» (I, vv. 755-756). El verano es la estación en la que se puede navegar; se extiende, al menos, desde el mes de abril hasta octubre. En invierno se guardan las embarcaciones ancladas, o, más a menudo, retiradas en la costa, la proa dirigida hacia el mar, y sus tripulantes pasan el invierno ocupados en trabajos variados y también procurándose su subsistencia. El verano es el momento en que «sucede algo», o la existencia cotidiana deja de ser esencial y da lugar a la aventura.

Esas aventuras de Eneas son contadas por el héroe mismo en el banquete de la reina la misma tarde de su llegada. Ellas constituyen la materia de los libros segundo y tercero actuales; el segundo libro trata sobre la caída de Troya, sobre los combates y prodigios que la acompañaron y concluye con la partida de Eneas, llevando a su padre y al pequeño Ascanio; el tercero es aquel de las navegaciones, desde Troya hasta Sicilia, y concluye con la alusión, en un solo verso, a la tempestad que ha arrojado la flota troyana sobre las costas africanas: «A mi salida de allí [es decir, Trapani, donde había muerto su padre], un dios me empujó a vuestras playas» (III, v. 715). Un dios, dice Eneas; él sabe bien que esa fue la cólera de una diosa, de Juno, que ha desencadenado la tempestad —al menos, según lo que en Epiro le ha dicho Heleno sobre la necesidad de apaciguar la cólera de la diosa, se lo ha dejado entender—, pero sabe también que Juno es la protectora de Cartago, que ella es su mayor divinidad. ¿Cómo podría acusarla sin provocar la hostilidad de ese pueblo y de la reina? Prefiere hablar de un «dios», que se convierte al mismo tiempo en un dios favorable puesto que ha conducido a los troyanos a una ciudad donde son recibidos con cordialidad. No vemos solamente aquí una habilidad de diplomático acostumbrado a presentar las cosas bajo un color favorable; los antiguos tenían la costumbre de mirar con suspicacia a los mortales, a quienes parecía perseguir la cóle-

ra divina, creyendo que la desdicha, si era querida por los dioses, podía ser un castigo o el efecto de una culpa de la que mucho temían las consecuencias y el contagio.

Como lo hace Ulises en la *Odisea*, Eneas va a contar, pues, a sus anfitriones, en el curso de un banquete, lo que le ha sucedido después de la toma de Troya. Para satisfacer la curiosidad de Dido (como la de los nobles feacios y la del rey Alcínoo, en Homero), el héroe vuelve sobre el pasado. Es lo que los antiguos teorizadores de la poesía llamaban, lo hemos dicho a propósito de otras obras de Virgilio, un cambio de tiempos (*hysteron proteron*), procedimiento tan antiguo como el arte de narrar: los acontecimientos presentados en su momento temporal sirven de cuadro a narraciones puestas en la boca de un solo personaje, como cuando tal narrador suspende un momento el curso de la historia que relata para evocar otra en la boca de uno de sus héroes. Ese procedimiento presenta muchas ventajas, en primer lugar la de avivar la atención de los oyentes (porque los poemas épicos se han formado, todos lo saben, en el interior de una literatura oral, han sido recitados antes que leídos, y este origen permanecerá sensible a través de las obras y de los siglos): la enumeración de los acontecimientos, como en un diario de a bordo, llevado día a día, tiene algo de aburrido. Pero hay algo más: esa mutación del tiempo, ese retorno al pasado que resume, aquí, en una sola tarde, siete «veranos» de viajes y de acciones diversas, saca a la luz la serie de causas que han concluido en el presente, lo que es precisamente uno de los designios del poema épico en la medida en que se esfuerza por discernir la lógica interna, o al menos, la continuidad racional del devenir.

Virgilio, pues, está inspirado en los «relatos de Alcínoo»* en la manera como ha construido los tres primeros libros de la *Eneida*; una

* La figura de Nausícaa, hija del rey de los feacios, Alcínoo, ha sido motivo de diversas recreaciones. En el plano de la ficción, una de las más sugestivas corresponde a Robert Graves (*La hija de Homero*, Barcelona, RBA, trad. Floreal Mazía, 2011).

tempestad, un naufragio y un retorno al pasado. Pero la imitación no va más lejos, la misma no concierne más que a una estructura formal. No hay más lazos contingentes, en la *Odisea*, entre las diversas aventuras corridas por Ulises, Calipso, antes de ella Circe, luego la isla donde apacientan las vacas del Sol, y la caverna del Cíclope, y los lestrigones no son más que escalas del navegante griego. Ulises (el comienzo de la *Odisea* lo declara y lo subraya) es un espectador del mundo, en su diversidad. Lucha por volver a su patria, y por volver a encontrar a los suyos y a su casa. Que tenga éxito o no, no cambiará el futuro de los hombres. No es el caso de Eneas. Roma está siempre presente, visible, en el horizonte, todo está determinado por ese futuro. Es necesario que el héroe mismo parezca ya romano.

Uno de los problemas que se le presentaban a Virgilio, y que no podía resolver redactando, en prosa, el detalle de la acción, era el «carácter» que convenía atribuir a Eneas. Cada imagen, cada verso que le prestara, debía contribuir a dar de él una imagen coherente y conforme a cierta idea. Como lo hace observar Horacio algunos años más tarde, en su *Arte poética*, si uno toma como héroe a un personaje a menudo cantado o llevado a la escena, bastará con conformarse con la tradición: Aquiles será enérgico, irascible, cruel, siempre dispuesto a recurrir a la violencia; Medea será «indómita», Ino llorará sin cesar, y así el resto. La silueta ha sido bosquejada una vez para todos, el poeta no tiene más que seguir el camino que se le ha trazado. Virgilio no podía contentarse con esta solución fácil. Su héroe no era uno de esos personajes que había sido fijado por una larga serie de poetas. Poseía, por cierto, desde la *Ilíada*, un cierto número de características, a las que hemos aludido: coraje, piedad respecto de los dioses, sabiduría en el consejo, pero todo eso permanece como exterior. En la vida cotidiana, en la acción, y sobre todo si el poeta quería hacernos penetrar hasta lo más íntimo de la conciencia que el héroe tuviera de sí mismo, ¿qué personaje descubriríamos?

La dificultad comienza con las evocaciones junto a Dido, los libros segundo y tercero de la *Eneida*. Eneas habla allí de sí mismo y expresa sus más secretos pensamientos. ¿Qué imagen nos quiere

presentar? No puede dejar de haber allí, en la situación creada de este modo, no una imagen, sino dos: el retrato «en primera persona» y el otro, aquel que el oyente se forma. ¡Los dos, evidentemente, no coinciden!

Eneas, contando la última noche en Troya, no tiene ningún orgullo de haber participado de esa ilustre catástrofe. En otros tiempos, Fabricio, el héroe de *La cartuja de Parma*, se encontrará en una situación análoga en Waterloo. Está en medio de los acontecimientos, pero, desde el primer momento, no los domina. Cuando los troyanos se interrogan ante el gigantesco caballo que los griegos han dejado en la costa, unos afirman que es necesario aceptar ese presente e introducirlo en la ciudad y otros quieren asegurarse de que no ofrece ningún peligro; nosotros ignoramos el parecer de Eneas; él está abrumado por la confusión. Piensa, como todo el mundo, que las dos serpientes que han dado muerte a Laoconte y a sus dos hijos han sido enviadas por los dioses para castigar el sacrilegio del sacerdote que ha golpeado el caballo con su lanza. Él todavía no está encargado de ninguna responsabilidad particular en la ciudad. Pero ha caído la noche y he aquí que en sueños ve a Héctor que le revela el peligro. Héctor lo ha elegido porque lo considera como aquel que puede, solo, salvar lo que puede ser salvado. Eneas se siente a partir de entonces investido de una tarea sagrada: llevar lejos de la batalla y del pillaje los objetos santos, y en especial los penates, a los que está vinculado el ser místico de la ciudad. Eneas se despierta y toma conciencia de la situación; toma sus armas, en un movimiento del que nos dice que no era enteramente dueño, y nosotros discernimos su humildad; en lugar de exaltar el coraje real del que ahora nos da prueba, habla de extravío, de cólera, de un estado casi de pánico, de una «huida hacia el futuro», flotando sobre este océano de tormenta, de jirones de lugares comunes, con la idea de «que es bello morir como soldado». En verdad, hay miedo; se refugia en la acción, y, sobre todo, en la conciencia que tiene, de repente, de haberse convertido en el jefe de algunos compatriotas que reúne para un contraataque desesperado.

Poco a poco, Eneas comprende a la vez la amplitud y las razones de la catástrofe: son los dioses quienes destruyen a Troya. Venus, que se le aparece, se lo demuestra; de este modo, «la Troya de Neptuno es arrancada de sus fundaciones»: es el castigo del perjurio cometido contra este mismo Neptuno por Laomedonte y, si Eneas es elegido para asegurar la sobrevida de la ciudad —él lo comprende, entonces, pero se abstiene de decirlo delante de Dido— es porque él pertenece al otro linaje, al de Asáraco. La misión que le ha indicado Venus es la segunda investidura que recibe, la primera había resultado del sueño durante el cual se le había aparecido Héctor. Pero, como verdadero romano (¡ya!), Eneas no se fía ni de uno solo, o inclusive ni de dos presagios; quiere que los dioses se los confirmen; quiere prodigios objetivos, y Anquises hace lo mismo. El anciano rehúsa partir bajo la simple invitación de su hijo. Es necesario que una llama misteriosa rodee la cabeza de Julo para que él comience a conmoverse; y todavía es menester una confirmación; ante su plegaria, Júpiter deja oír, a la izquierda, un golpe de trueno, y una estrella fugaz, con una cola luminosa, atraviesa la noche y cae en los bosques del Ida: esta es la ruta que deben seguir. Anquises está finalmente persuadido. Entonces, todos se ponen en ruta; pero Creúsa, la esposa de Eneas, se extravía y muere, sin que se sepa cómo; ella se le aparece a su marido y le dice solamente que ahora figura entre los acompañantes de la Gran Madre de los dioses, Cibeles. En lo sucesivo, la «novela» de Eneas estará situada en su verdadero terreno, que es el de la predestinación divina. Eneas tiene plena conciencia de esto, pero para él esta predestinación crea más deberes que lo que ella le proporciona de alegría. Porque él avanza en la noche, y los presagios que le envían los dioses son más aterradores que reconfortantes; para interpretarlos, Eneas no se siente ni suficientemente fuerte, ni seguro. Él, cada vez, interroga a Anquises y a los más notables entre los troyanos, así como un magistrado romano presenta un informe al Senado. La palabra es la misma, la institución ya está bosquejada.

Jefe de un pueblo a la búsqueda de una tierra, Eneas es el intermediario elegido por los dioses y por el pueblo para establecer la

comunicación necesaria entre lo divino y lo humano. Desempeña el rol que será el de los *imperatores* de la República; él es, como aquellos, quien consulta a los dioses y toma los auspicios. Así en Tracia, después en Delos, luego en Creta, finalmente junto a Heleno, porque Virgilio ha conservado episodios de tradiciones anteriores, cumpliendo una elección de manera de ordenar las escalas en un itinerario coherente, en países con los cuales los romanos serán luego, durante largo tiempo, amigos. Una vez más, la leyenda se convierte en historia.*

En el curso de esta larga navegación, algunos episodios novelescos; así las harpías, monstruos alados, atacan a los troyanos y una de ellas, Celeno, predice que un día ellos «comerán sus mesas» y, tratado más extensamente, el reencuentro con la viuda de Héctor, Andrómaca, en tanto que, no lejos de la ciudad de Butrinto, ella ofrece, en un bosque sagrado, las libaciones rituales a los manes de su esposo. Es posible que Virgilio, de este modo, haya querido prefigurar una fiesta celebrada en Roma los días 9, 11 y 13 de mayo de cada año, las Lemuria, que comprendían ofrendas a los muertos, y, más particularmente, a los ancestros de la familia. Pero él lo ha hecho a la manera de una epopeya en miniatura, un *epyllion*, destinado a explicar el origen del rito. Y este *epyllion*, formando él solo un episodio, presenta un carácter conmovedor. Andrómaca derrama allí muchas lágrimas; Heleno no ahorra tampoco las suyas; cuando Eneas se adentra en la ciudad elevada por Heleno a imagen de Troya, es cogido por una viva emoción y abraza el umbral de la puerta. Lo que es un reflejo de lo romano: un umbral, sea de una ciudad o de una casa, es un lugar sagrado, que posee sus divinidades protectoras. Eneas encuentra, delante de aquel de la ciudad de Heleno, el equivalente de los dioses de Troya que durante tan largo tiempo han prohibido a los griegos franquearlo. Su sensibilidad se inclina sobre todo sobre las cosas, en la medida en que estas están cargadas de lo sagrado. An-

* Sobre el particular, nos hemos ocupado en «Roma: síntesis entre mito e historia», en *Escritos de Filosofía*, Buenos Aires, 3 (1979, págs. 143-157).

drómaca y Heleno lloran por el pasado y por el recuerdo que conservan de las personas; son los seres los que los conmueven. Eneas, en razón de la misma misión que le ha sido confiada, o mejor dicho, impuesta, tiene con más agrado a los dioses como compañeros.

Pero he aquí que la larga narración se termina. Dido siente una herida secreta; fiel hasta ese momento al recuerdo de su marido Siqueo, no había soñado con casarse de nuevo. Ver a Eneas, la imagen que de sí mismo él ha dado a través de sus narraciones, la impresión de fuerza y de coraje que ha producido sobre ella, todas las desdichas que no han podido abatirlo, ha conmovido a la reina más de lo que ella pueda decir, incluso más de lo que pueda creer. Rehúsa ceder, pero afirmándolo, manifiesta un posible desmayo. Y comienza entonces una escena que se podría creer tomada de alguna tragedia (una *Fedra*, por ejemplo) o hasta de alguna escena cómica o de una elegía: la hermana de Dido, Ana, es su confidente y, muy naturalmente, como las confidentes de teatro, se hace tentadora. Ella representa los movimientos de la naturaleza; frente a los juramentos que Dido se hace a sí misma, le responde con un discurso que no desaprobaría un rétor experimentado: ¿por qué sacrificar su juventud y la esperanza de traer hijos al mundo, frente a cenizas inanimadas? Ha apartado a muchos pretendientes, pero es que no se sentía atraída por ellos. Hoy el troyano no le desagrada. Sueña con pueblos que rodean a su ciudad; será menester sostener las guerras que se anuncian inevitables. Es un dios el que le ha enviado a los troyanos y a Eneas para brindarle seguridad y, más tarde, la gloria de Cartago. Es preciso retenerlo. Por un incidente nos enteramos de que la estación de la navegación ha concluido por ese año: circunstancia favorable sobre la que insiste Ana, que se conduce de este modo como nodriza de teatro.

Virgilio ha hilado largamente esta historia de amor, de la que había encontrado el primer esbozo en Nevio. Ese canto, junto con el segundo (¿y quizás el tercero?) y, lo que es seguro, el sexto, estaban terminados cuando sucedió la lectura de la que hemos hablado, en presencia de Augusto y de Octavia, o estaban siéndolo hacia ese momento. Lo que indica que Virgilio había sido atraído, en un primer

momento, por tres temas que había de tratar: la última noche de Troya, tema rico en patetismo y pintoresquismo, a menudo retomado por los poetas trágicos, tanto en Grecia como en Roma; luego, la novela de Dido y, por último, el canto del descenso a los infiernos. La obra progresaba de este modo y el poeta, a medida que Eneas se encontraba situado en condiciones diferentes, estaba obligado a determinar a su personaje y a sus reacciones. El canto IV, que recuerda a los amores de Medea y de Jasón en las *Argonáuticas* de Apolonio, situaba a Eneas, tal como hemos comenzado a descubrirlo, frente a una terrible tentación, urdida por las mismas divinidades, puesto que Juno había concebido el proyecto de retenerlo en Cartago, y de captar en favor de su propia ciudad eso que los Destinos prometían a la nueva Troya. Y es de este modo que en el curso de una caza, Eneas y Dido, sorprendidos por una tormenta de granizo, se refugian juntos, y sin su escolta, en una gruta. Allí Juno (divinidad de los matrimonios) hace que ellos se unan, bodas que presiden las grandes fuerzas de la Naturaleza: Tellus, la Tierra, reserva de vida, a quien se hacen sacrificios luego del matrimonio en Roma; Juno, que juega el rol de la *pronuba*, la mujer que conduce a la que va a casarse a su esposo; las ninfas del bosque y de la montaña acompañan con sus aullidos esta unión, imitando tal vez los gritos de alegría del cortejo, pero, aquí, el término del que se sirve Virgilio (*ululare*) evoca también los llantos bulliciosos de las ceremonias fúnebres. Dido, entretanto, no se preocupa del presagio; ella está llena de felicidad: cree que esas bodas, consumadas lejos de su palacio, en el secreto de una gruta, son un verdadero casamiento: «Dido ya no oculta su furtivo amor, lo llama matrimonio y bajo este pretexto disimula su culpa» (IV, vv. 171-172). ¿Cuál es pues la falta cometida por la reina? No se trata, por cierto, de una clase de «pecado» frente a los dioses. El matrimonio romano en ningún aspecto era un «sacramento»; consistía esencialmente en una promesa mutua, pronunciada frente a testigos, después de la consulta de presagios —los pájaros que vuelan por el cielo, las entrañas de las víctimas sacrificadas—. Se ofrece hacer sacrificios a muchas divinidades, por cierto, pero estaban destinados a

hacer recaer sobre los esposos la bienaventuranza de los dioses; ellos no constituían propiamente el matrimonio. Este (al menos en su forma solemne) implicaba el intercambio de consentimientos, simbolizado por la unión de las manos derechas, cada uno de los esposos tomando la mano del otro y afirmando de este modo un pacto por el cual se comprometían de por vida. Ese pacto poseía un valor legal, es un contrato no escrito, sin duda, pero de carácter sagrado. Ahora bien, Dido no ha obtenido de Eneas este compromiso; ella no está verdaderamente «casada»; su unión es el resultado de un impulso de los sentidos. Además, la reina ha faltado a su promesa de permanecer fiel a Siqueo, su primer y único marido. Ha faltado al honor, al deber del «pudor», al que ella se debe a sí misma.

Cuando Júpiter, informado de lo que ha pasado en Cartago, envía a Mercurio, su mensajero, a recordar a Eneas que los Destinos no le permiten quedarse en Cartago, sino que le imponen dirigirse a Italia, Eneas no puede dudar. Abandonará a Dido para seguir las órdenes del dios. Virgilio, para componer este episodio, se ha inspirado evidentemente en el canto de la *Odisea* en el que Zeus ordena a Calipso, por intermedio de Hermes (el Mercurio romano), proporcionar a Ulises los medios para regresar, para alcanzar Ítaca. Los «derechos» de Calipso sobre Ulises son los mismos que los de Dido sobre Eneas: esos que da el amor, pero ¿de qué sirven los deseos y los pesares frente a los dioses? La conexión entre Dido y Calipso era evidente para los lectores antiguos; y eso hacía que la reina apareciese bajo una imagen desfavorable, aquella de la seductora, de la mujer peligrosa, cuyo amor era destructor para aquel que fuera objeto del mismo.

Pero Virgilio no se ha contentado con esas asociaciones un poco sumarias, ni con el juicio que ellas implicaban. Ha observado también la «pasión» de la reina, en el doble sentido que puede tener ese término, el deseo que entraña y su larga agonía. E inclusive aquí, la «novela» se convierte en historia. A punto de suicidarse, Dido pronuncia contra Eneas y su raza imprecaciones que se cumplen. Ella invoca con sus votos a un vengador desconocido, y todos pien-

san en Aníbal; desea que Eneas muera joven y que quede sin sepultura; predicción que más o menos se cumplirá, pues Eneas, caído en la batalla, o ahogado en el Numicio (la tradición es incierta), no será encontrado. Por cierto, que al final Aníbal fue vencido y Eneas divinizado, pero los presagios no hacen más que bosquejar la realidad. De ese modo, la maldición de las harpías, quienes predicen que los troyanos estarán, un día, tan hambrientos que comerán sus mesas, se revela finalmente anodina, como si los terrores proyectados hacia el futuro no hiciesen más que velar aquel en una bruma deformante.

Dido, abandonada por el troyano, que se embarca con sus compañeros antes de que comience el tiempo de la navegación, se clava la espada que ha pertenecido a Eneas y muere sobre la pira que ella misma había preparado en lo alto del palacio. Los troyanos, a lo lejos, ven los resplandores de esto durante la noche. Cada uno, entre los lectores u oyentes del poema, piensa en otro incendio, que había consumado la esposa de Asdrúbal, el último defensor de Cartago, luego de la toma de la ciudad por Escipión Emiliano en el año 146 a. C.; después de haber matado a sus hijos, se arroja con los otros cadáveres a las brasas, maldiciendo a su marido. De este modo, por segunda vez, una mujer, con imprecaciones en su boca, se suicida en la cima de la ciudad.

Habiendo partido de Cartago, los troyanos arriban a Sicilia. Es el día del aniversario de la muerte de Anquises. Virgilio se ha preocupado por darnos esta indicación cronológica. Así como las ofrendas en la tumba (vacía) de Héctor anunciaban las Lemuria de mayo, de igual modo los juegos fúnebres celebrados en honor de Anquises anuncian las Feralia* de febrero, dedicadas a los *divi parentum*, las «almas divinizadas» de los antepasados. Se les brindaba ofrendas, como las que Eneas lleva a la tumba: vino, leche, etcétera. El rito de las Feralia se extendía a lo largo de nueve días, del 13 al 21 de febre-

* Sobre las Lemuria y Feralia, cf. Jean Bayet, *Croyances et rites dans le Rome antique*, París, Payot, 1971.

ro. De igual modo, Eneas consagra nueve días* para honrar a su padre, antes de que comiencen los juegos.

Se ha subrayado[3] que el quinto y sexto libros eran los «libros de Anquises». Eneas descubre en ellos, progresivamente, el carácter divino de su padre; este va desde los sacrificios ofrecidos a su tumba, de donde brota una serpiente, que parece significar el alma del difunto, hasta la gran revelación con la cual culmina la narración del descenso a los infiernos. Anquises, en la tradición anterior a la *Eneida*, no moría antes de que los troyanos hubieran alcanzado el fin de su viaje; si Virgilio lo hace morir en Sicilia, es, se nos dice, por una razón de conveniencia, porque hubiera sido indecente que la aventura amorosa de Eneas se desarrollara bajo sus ojos. El relato se habría desvirtuado en comedia burguesa. Tal vez sea menester mirar un poco más alto: era necesario que Eneas estuviera solo frente a la tentación, y también, frente a los dioses. Anquises, hasta entonces, había interpretado prodigios y oráculos con cierto éxito; la responsabilidad de la acción recaía sobre Eneas y sobre él. Pero era preciso que en cierto momento él llegara a ser el único guía de su pueblo. Los penates le habían sido encomendados y es a él a quien Heleno le había revelado sus oráculos. Un *imperator* romano podía esperar avisos de sus consejeros humanos, pero la inspiración profunda, la que finalmente le dictara su decisión, le era enviada directamente por los dioses. Y ese es el problema capital de Eneas: ¿cómo discernir lo que viene de los dioses de lo que no es más que una ilusión?

Tal es la dificultad que encuentra cuando, durante la estadía en Sicilia, las mujeres troyanas, a instigación de Juno, incendian las naves. Este episodio era tradicional en las leyendas que se habían for-

* Cf. con la tregua en el combate brindada por Aquiles a Príamo (al final del canto XXIV de la *Ilíada*) para que se celebren los funerales de Héctor.

3. R. Lesueur, *Recherches sur la composition rythmique de l'Enéide*, Lille, 1974, pág. 75 y ss.

mado alrededor de la migración troyana. Virgilio lo ha colocado aquí por muchas razones: en primer lugar, él mismo trataba de explicar la alianza entre Roma y los habitantes de Segesta; alianza que había tenido pleno efecto durante la primera guerra púnica. Además, este incendio constituía una prueba para el nuevo «carisma» de Eneas; frente a esta catástrofe él se pregunta si esta no es una advertencia divina; el delirio que se apodera de los troyanos constituye él solo un prodigio. Eneas, por cierto, ha dirigido una plegaria a Júpiter, y este ha hecho caer una lluvia violenta que ha extinguido las llamas, pero ¿está seguro de saber interpretar bien esos fenómenos contradictorios? En tanto que titubea, la sombra de Anquises se le presenta y le habla: que deje en Sicilia a las mujeres, a las débiles, a las de corazones frágiles; una guerra formidable, que los aguarda en el Lacio, exigirá mucho coraje. Que retome el mar y que antes de llegar a la tierra prometida descienda a la morada de los muertos para ir a encontrarlo. Le promete revelarle «toda su raza y las murallas que le serán dadas». Después la sombra de Anquises se desvaneció, en el momento en que el alba estaba por aparecer. Ha llegado entonces el momento de izar las velas; una deliciosa alegría se apodera del alma de Eneas. La flota navega en un mar calmo, tan calmo que el piloto del navío de Eneas, Palinuro, se deja arrebatar por el sueño y cae al agua. Con todo, Eneas se percata rápidamente de la ausencia del piloto y toma con su mano el timón; pronto llega, sin otro incidente, a la costa de Cumas.

¿Por qué esta muerte de Palinuro? Por cierto, la tradición imponía referir este origen del nombre dado al cabo. Pero ¿por qué Virgilio ha juzgado necesario hacerlo? La explicación, demasiado siniestra, nos la suministra una palabra que él ha conocido por Neptuno: «Habrá uno de tantos que te faltará, arrebatado por el remolino; una sola vida será sacrificada por el bien de muchos» (V, vv. 814-815). De este modo Palinuro será sacrificado por la salvación de la flota, como víctima expiatoria. Palinuro es inocente. Es un dios, el del Sueño, el que se abate sobre él y lo precipita al mar. No se resiste al sueño. Aquí el dios es el agente del Destino, que exige, por

una suerte de equilibrio —¿la equidad de los dioses?—, que una felicidad, una suerte dichosa, sea pagada con una pena. Los romanos, que han conseguido poner fin a los sacrificios humanos en todo el Imperio, ellos mismos los han practicado, hasta la guerra de Aníbal. Guerreros, saben también que una victoria se compra por la sangre.

Cumas, donde arriba Eneas, es un territorio griego. Un templo consagrado a Apolo se extiende en la acrópolis de la ciudad, una colonia fundada por hombres llegados de Eubea. Apolo toma, en el poema, una importancia creciente. Y esto también prefigura la historia, anuncia el templo que Augusto está a punto de erigir sobre el Palatino, su colina natal. Los vínculos con el ritual de la religión romana se convierten, al mismo tiempo, en más y más numerosos y más y más precisos. Hemos visto que la estadía de Eneas en Sicilia comienza el 12 de febrero, víspera de las Parentalia. Veremos también que el desembarco de Eneas en Palantea (sobre el sitio de la futura Roma) coincide con la fiesta del Gran Altar (*Ara Maxima*) consagrada a Hércules. Ahora bien, esta fiesta se celebra el 12 de agosto. Los acontecimientos referidos en el libro sexto deben, pues, desarrollarse entre los meses de febrero y de agosto. Por otra parte, antes de abandonar Sicilia, Eneas erige el templo de Venus sobre el monte Érix; existía en Roma un santuario a la misma diosa, y el aniversario de su fundación era el 23 de abril; y, antes de fundar el templo de Érix, Eneas había fundado la ciudad de Segesta, ciudad hermana de Roma cuyo aniversario es el 21 de abril. Los troyanos no pueden, pues, haber dejado Sicilia para trasladarse a Cumas más que a finales de mes, tal vez, incluso, al comienzo de mayo. Y cuando Eneas llega a Cumas, es para escuchar los mandatos de la Sibila de rendir, un asunto totalmente terminado, los honores fúnebres al trompeta Miseno, al que el dios marino Tritón acaba de matar, celoso de su talento. Ahora bien, Miseno es el jefe de los que tocan trompeta (instrumento militar), que se festeja el 23 de mayo, luego del *Tubilustrium* (la «purificación de las trompetas»). De esa manera, poco a poco, somos llevados, por el descenso de Eneas a los infiernos, a una fecha muy próxima de aquella en la cual, todos los siglos, de-

bían celebrarse juegos seculares, al final del mes, la noche del 31 de mayo al 1 de junio, esos juegos que tenían como intención marcar el fin de un ciclo, un *saeculum*, y el comienzo de otro, del que se esperaba la renovación del mundo. Es, pues, en plena conciencia de causa que el anciano Anquises puede, en los infiernos, anunciar a su hijo que César Augusto «reiniciará el siglo de oro» que en otro tiempo conoció el Lacio (VI, v. 792). De este modo la progresión del «relato» de Eneas está calcada sobre la evolución de la política contemporánea: hacía largo tiempo que los romanos querían celebrar juegos seculares; el tiempo normal había pasado, pero las circunstancias creadas por las guerras civiles, la impresión de incertidumbre, la angustia por el mañana no eran favorables con relación a ese ritual de esperanza y de alegría. Augusto, en el año 23 a. C., parecía dispuesto a hacerlo, pero cae enfermo, y su sobrino, Marcelo, en quien descansaba el futuro de la *gens* Iulia, muere en el otoño. Era preciso esperar. Finalmente, no verá esta celebración, que tuvo lugar en el año 17 a. C., y que canta Horacio; pero él la había anunciado en la *Eneida*.

Todavía en el libro octavo —aquel en el que Virgilio relata el arribo a Roma de su héroe, que viene a pedir la alianza del arcadio Evandro—, esta «finalidad invertida», que confiere a los lazos y a las fechas como el presentimiento de lo que serán en la Roma augustea, se afirma con nitidez. El propósito de esas correspondencias no es solo bosquejar el futuro a través de la narración y proponer al lector enigmas más o menos transparentes; él está en la misma fuente de la epopeya, si es verdad que esta debe su carácter poético al contraste que siente el lector entre lo inconsciente de los actores, cumpliendo con simplicidad gestos de los que sabemos que encadenan el porvenir, y la voluntad clarividente de los dioses. Es de este modo que haciendo arribar a Eneas al sitio de Roma el 12 de agosto, Virgilio revela intenciones que no podían escapar a su público: ese día era la víspera de aquel cuando, en el año 29 a. C., Augusto había comenzado la celebración de su triple triunfo. Cuando el anciano Evandro cuenta al troyano cómo Hércules, volviendo de las tierras del poniente, ha triunfado sobre el «malvado» Caco, el bandido que

le había robado sus bueyes, y cómo esta victoria era celebrada, cada año, en el Gran Altar, todo el mundo pensaba en las ostentosas pretensiones de Antonio de ser el descendiente y protegido de Hércules; él se oponía, como «herculiano», a la «apolinización» de Octavio. Pero su derrota y su suicido en Alejandría habían demostrado que el verdadero y único «herculiano» era Octavio. Este no había elegido al azar, por cierto, la fecha del 13 de agosto para su triunfo. El episodio del libro octavo subraya esta intención y lo inserta en el calendario religioso del relato.

Pero esto entraña, para la manera como Virgilio compone su poema, consecuencias muy importantes. Puesto que, lo sabemos, el conjunto fue, en primer lugar, escrito en prosa, en su estructura general y también, evidentemente, con los episodios que venían, aquí o allá, a insertarse en el plan del conjunto, es menester que Virgilio, «desde el comienzo» (es decir, desde el año 29 a.C.), hubiera previsto todo eso y que fuera dueño de sus intenciones y alusiones, al menos de aquellas que atañen a la organización del poema. Ciertas correspondencias eran fáciles de establecer: así las maldiciones de Dido, realizadas por la guerra de Aníbal, la celebración por parte de Eneas de los juegos solemnes de Accio, prefiguran aquellos que debía instituir Augusto en el mismo sitio luego de su victoria, la fundación de Segesta por Eneas, explicando la antigua alianza entre Roma y esta ciudad; todo eso pertenecía al dominio público, y podía estar previsto en la versión en prosa. Ocurría lo mismo a propósito del episodio del canto VIII y el arribo de Eneas sobre el sitio de la Ciudad futura. Todo el mundo sabía que Apolo era el protector de Octavio, y se contaba, inclusive, que era su padre. La protección de Hércules, reivindicada por Octavio, era cosa nueva. Ella no apareció más que en el año 29 a.C., con la elección del día en que sería celebrado su triunfo. Previendo en la *Eneida* conferirle también un gran lugar a esta «coincidencia», Virgilio secundaba las intenciones de Octavio, que deseaba orientar en su provecho la «religión» de Hércules. No solo mostraba la vanidad de las pretensiones puestas de manifiesto por Antonio, sino que captaba, al mismo tiempo, la protección de otro

Hércules, aquel que Pompeyo había elegido por patrono de su teatro, cuando lo había inaugurado en el año 53 a.C., precisamente el 12 de agosto. Así pues, situando en esta fecha el arribo de Eneas a Roma —y decidiendo hacerlo desde el origen—, Virgilio muestra que está al corriente del propósito de Octavio en la manera según la cual interpreta situarlo con relación a los dioses. Uno puede imaginar que Octavio lo había informado de esto durante las conversaciones que mantuvieron juntos, en presencia de Mecenas, al comienzo del verano del año 29 a.C., cuando Virgilio le ofrece la lectura de las *Geórgicas*. El poeta se encontraba entonces como depositario de los pensamientos del vencedor, tal vez él mismo había contribuido a precisarlos, y, en ese momento, había visto, sentido y comprendido el presente de Roma, volviendo a situarlo en el conjunto del devenir. Eso que es, lo sabemos, la esencia misma de una visión épica.

Con la revelación de Anquises (en el canto VI), y la presentación de los héroes que debían hacer la grandeza de Roma, la otra revelación del futuro es, en el canto VIII, la descripción del escudo. El tema es homérico, pero las imágenes representadas por Vulcano en el metal son romanas. Virgilio retoma allí algunas escenas que había imaginado para el templo de Mantua, la gran batalla que opone Occidente a Oriente, el Tíber al Nilo, Octavio a Antonio y Cleopatra. La idea grandiosa concebida por el poeta en el año 29 a.C. es transportada al registro épico: la batalla de Accio, en el centro del escudo, era el coronamiento de una larga serie de episodios, desde Rómulo y la loba hasta la divinización de César. De este modo el poema se ordena paralelamente al desarrollo de la historia. Los romanos, gracias a Virgilio, y por él, tomaban conciencia de su ubicación en el universo y de la misión que les había confiado la Providencia: Anquises la resume en las últimas palabras que pronuncia.

Otros, dice, serán más hábiles en dar forma al bronce, en hacer salir del mármol rostros vivientes, en defender mejor las causas, en seguir sobre una esfera los movimientos del cielo, «tú, romano, piensa que tu destino es conducir a los pueblos bajo tu poder, esas serán tus artes; imponer la costumbre de la paz, perdonar a los sometidos

y abatir a los soberbios» (VI, 851-853). Virgilio ha dado, en esos tres versos célebres, la fórmula del Imperio, tal como Augusto acaba de fundarlo de nuevo: el imperialismo de Roma no consiste, como en tiempo de Verres, en saquear a las personas, sino en establecer una ley que asegure la justicia y el derecho.

LA NUEVA «ILÍADA»

Pero he aquí que Eneas, hijo modelo, que afronta los terrores del más allá para encontrar a su padre y proponer a los romanos el ejemplo de la *pietas*, este amante doloroso, que jamás ha olvidado a Dido, la reencuentra en los infiernos y derrama lágrimas sobre la voluntad cruel de los dioses que los han separado, este Eneas, jefe incierto frente a prodigios y oráculos quizás engañosos, va a convertirse en un guerrero cruel, digno de Héctor, de Aquiles o de Ayax, tal como los muestra la *Ilíada*.

Desde la Antigüedad, uno se interroga sobre eso que se ha juzgado una increíble transformación, y se han dado sobre esto muchas explicaciones. A menudo, por ejemplo, se dice que este espíritu de decisión ha llegado a Eneas luego de la revelación explícita que le ha sido hecha en los infiernos por Anquises, que él, a partir de entonces, está seguro de sí y de su destino. Se dice también —con no tan buena razón— que Virgilio, deseoso de enlazar una *Odisea* y una *Ilíada*, lo ha hecho con más torpeza que el mismo Homero (o los poemas homéricos) que muestran dos figuras de Ulises, difícilmente conciliables, el viajero doloroso y obstinado de la *Odisea* y el guerrero terrible de la *Ilíada*. ¿Virgilio no se sentiría comprometido en ese aspecto por la tradición épica? Como reflexión uno puede preguntarse si la impresión que uno experimenta de la lectura de los seis últimos cantos de la *Eneida*, de ese contraste entre dos rostros de Eneas, ¿está verdaderamente justificada? ¿Eneas ha cambiado realmente de una mitad a la otra del poema?

Por cierto, no hay mayor incertidumbre ante las voluntades divinas que elegir mal. Él sabe a dónde conduce esto. Pero él se com-

porta de la misma manera que un *imperator* que ha tomado los auspicios, y que los ha encontrado favorables. Ese general, a quien los dioses han testimoniado su confianza, por el vuelo de los pájaros o por el apetito de los pollos sagrados, sabe que para vencer no se necesita más que consejos humanos, reglas del oficio y coraje. También está seguro de la victoria, como puede estarlo un hombre que se siente amado por los dioses.

En la segunda mitad del poema, Virgilio ha encontrado, después de haber definido la misión civilizadora, filosófica de su patria, el otro rostro de Roma: aquel de la violencia y de la guerra. Es ese un problema sobre el que los romanos han sido conscientes desde el origen. Para ellos es otro mundo, con leyes propias, bien diferentes de las de la paz, un mundo donde se entra por medio de ritos y no puede salirse sino a través de otros ritos. Ellos han inventado una noción, la de la guerra «justa», entendiendo con ello otra cosa que lo que esos términos nos sugieren. El *iustum bellum* es la guerra emprendida según las formas del derecho, y, por consiguiente, en acuerdo formal con la divinidad, como las «justas bodas» son aquellas que acarrean efectos conformes al derecho, al *status* de las personas. Los ciudadanos, cuando se han enrolado en la legión, se convierten en soldados que prestan un juramento solemne al jefe que los recluta. Ese juramento los sacraliza; ellos devienen otros a la mirada de los dioses, ellos están habilitados para matar a los enemigos, sin incurrir en deshonra; cuando están autorizados por su jefe a dejar temporalmente el ejército, vuelven a ser, durante su ausencia, ciudadanos ordinarios; se cuenta que tal o cual, estando de esta manera «licenciado», y escuchando el fragor de una batalla, volvió a tomar parte en el combate. Pero cometía de ese modo un verdadero sacrilegio, pues, eximido por algún tiempo de su juramento, había perdido el derecho de usar las armas.

Esta diferencia entre los dos dominios, el de la paz y el de la guerra, estaba materializada por las puertas del templo donde residía Jano. Si las puertas estaban abiertas, Roma estaba en estado de guerra, y los *quirites*, ciudadanos pacíficos, se transformaban en soldados. Si

estaban cerradas, eran las leyes y las virtudes del tiempo de paz las que regían la ciudad. Sería absurdo decir que este rito «transformaba» el carácter de los ciudadanos, transformaba su situación jurídica y religiosa, en función del rol que llegaba a corresponderle a cada uno.

El mundo de la guerra difería del otro a través de muchos aspectos: establece otro orden, otras leyes y otros valores. A aquellos del tiempo de paz, justicia, piedad, fe, suceden violencia y «furor», este impulso que arrebata al mismo ser y lo transforma en una fuerza de muerte. Muchas sociedades llamadas «primitivas» conocen esta metamorfosis de los seres en la guerra; algunos ensayan controlarla; otros, provocarla a través de diversos medios, porque, por más peligrosa que pueda ser para la ciudad en tiempo de paz, es preciada en el momento de peligro. En la medida en que Eneas personifica y simboliza en sí mismo la ciudad romana, debe conocer ese doble aspecto, sin que ello incumba a lo que es su «carácter», que permanece inmutable.

Virgilio, en el libro séptimo, ha propuesto una imagen de la manera según la cual un ser, hasta ese momento tranquilo y sensato, puede ser arrebatado repentinamente por el «furor»; Turno, el rey de Ardea, el esposo prometido a Lavinia, hija de Latino y de Amata, dormía plácidamente; nada, en los acontecimientos recientes (el arribo de los troyanos, su embajada, etcétera), lo había conmovido. Pero he aquí que una de las furias, Alecto, se aproxima y arroja sobre él una antorcha que le inflama el corazón. Al instante, el joven pierde la facultad de razonar; reclama sus armas, se lanza y arrebata con él a la juventud de Ardea. La guerra que comienza con Turno no es más que el tumulto de una cólera en la cual la razón no desempeña ningún rol. En ningún grado es una guerra justa.

Alecto, una vez encendida la pasión guerrera en el corazón de Turno, debía encontrar el pretexto que desencadenaría el combate. Tirro, el jefe de los rebaños del rey Latino, tenía una hija, Silvia, que quería a un ciervo domesticado. Durante el día, ese ciervo vagaba en los bosques; a la tarde, regresaba a la casa. Entretanto, los troyanos, que habían instalado su campamento en las márgenes del Tíber, re-

corrían el campo y el joven Ascanio aprovechaba esto para cazar. Hasta tal punto que los perros de su jauría, excitados por la furia, corrieron tras el ciervo de Silvia y Ascanio lo hirió con una flecha. Silvia, cuando lo ve volver dolorido y perdiendo sangre, da la alarma con gritos de llanto. Acuden los campesinos de los alrededores y los leñadores del bosque con armas improvisadas. La cólera y el espíritu de la furia se apodera de ellos. Marchan contra el campamento de los troyanos; estos salen en masa y se arma una batalla. Hay muertos del lado de los latinos. Entonces, en un levantamiento general, el pueblo entero reclama la guerra, una guerra que Virgilio califica como «infame». Faltaba transformar eso que no era más que un movimiento espontáneo del pueblo en una guerra «justa». Para eso era preciso que el rey Latino abriera las «puertas de la guerra». Virgilio, en ese momento, evoca el rito romano, respecto del cual dice que ya existía en la ciudad de Latino y que el mismo fue transmitido a Roma por intermedio de las ciudades albanas. Pero el poeta precisa que el abrir las puertas, y por consiguiente, el comienzo de una guerra, en Roma, está rodeado de un ceremonial que excluía la cólera y los arrebatos pasionales. Es preciso que hubiera un dictamen «seguro» de los Padres, es decir, un decreto del Senado, tomado en la lucidez y con fuerte mayoría de votantes en favor de la guerra; debidamente autorizado y librado a la suerte, el cónsul, en hábitos sacerdotales, abría la puerta y de ese modo se establecía el estado de guerra. Latino, y solo él en su calidad de rey, podía cumplir ese rito en su ciudad. Él lo rechaza. Ninguna autoridad legítima podía, pues, desencadenar el *iustum bellum*. Juno misma, que, en tanto que diosa, no se siente frenada por consideraciones legalistas, va a abrir las puertas sagradas, esas puertas «que retardaban la guerra», y lo hace con tal fuerza que rompe las jambas (VII, vv. 620-622).

Es de este modo como, contrariamente a los destinos y a la voluntad de Júpiter, se promueve una guerra sacrílega. Una guerra que Turno no tenía el derecho de desencadenar, pero de la que él va a tomar el comando, a partir del momento en que la diosa haya tomado la iniciativa de esta.

Esta *Ilíada*, que sucede a la *Odisea* de los seis primeros libros, ha sido anunciada por Virgilio con alguna solemnidad: en el momento en que la flota de Eneas acaba de penetrar, alegremente, en una boca del Tíber, que ensombrece un bosque poblado de pájaros, cuyo canto hacía el cielo melodioso, el poeta interrumpe el relato; invoca a una musa, Erato, y le pide que lo asista, porque, dice, «he aquí que nace para mí un orden de cosas más grandes, pongo en marcha una obra mayor» (VII, vv. 44-45), versos muy desconcertantes para los lectores modernos, que con gusto consideran que la primera parte del poema, los seis primeros cantos, son los más importantes, en todo caso, los más acabados; y tal vez Virgilio haya estado convencido de eso, puesto que eran los cantos que había compuesto en primer lugar, con predilección. Pero, con los seis últimos cantos, la epopeya sale de las brumas de la leyenda para penetrar en la realidad política. Hasta entonces Eneas soñaba con Roma, él había percibido el fantasma de esta en los infiernos; ahora, va a comenzar a construirla y, con ella, a inaugurar un «orden» político sólido, que irá desenvolviéndose a través de las generaciones hasta César Augusto.

Otra extrañeza es la elección de Erato, quien preside la poesía amorosa. Servio lo remarca y tapa su ignorancia diciendo: Erato, u otra musa, ¡es la misma cosa! Otros hacen observar que en las *Argonáuticas* de Apolonio, el canto III, aquel de los amores de Jasón y Medea, comienza también por una invocación a la misma Erato. Con todo, el paralelo no es enteramente convincente: es el amor inspirado por Jasón a Medea el que permitirá a aquel cumplir la hazaña para la cual ha ido a apoderarse del vellocino de oro. Aquí, nada semejante, Lavinia no ha sido consultada sobre la elección de un esposo. Latino la ofrece a Eneas creyendo a los oráculos. La joven no aparecerá más que una vez, muy indirectamente; ella asistirá a la discusión que opone Latino a Turno, en presencia de Amata, su madre, y cuando esta suplica a Turno que no se exponga imprudentemente, porque él es —dice ella— todo el sostén de su casa, la joven se pone a llorar y enrojece, lo que turba a Turno, despierta su amor y le inspira un violento deseo de combatir contra Eneas: es ese com-

bate singular, largo tiempo diferido por muchos episodios, el que va a decidir la guerra. Combate que se libra por la posesión de Lavinia.

Se comprende, en esas condiciones, la elección de Erato para presidir esos cantos. La suerte del Lacio y del mundo dependen, en último análisis, de ese matrimonio: Turno ha sido elegido por Amata, no por Latino (a quien se lo impedían los oráculos), para ser el esposo de Lavinia. Debía de este modo convertirse en el sucesor del viejo rey, en virtud de la antigua costumbre latina y romana que transmitía el poder del suegro al yerno (así Julia y Marcelo, después Agripa...). Pero la resistencia de Latino, y también el ver a Lavinia, han despertado en él, entre otros sentimientos, la ambición. Va a combatir a Eneas como el rival que intenta arrebatarle lo que ama, y la invocación a Erato está plenamente justificada. Turno, poseído a la vez por la furia Alecto y por el sentimiento amoroso, se arroja en la batalla contra toda razón: él ha perdido verdaderamente el dominio de sí mismo. La suerte del mundo no deberá estar reglada de esta manera, depender de un arrebato y, finalmente, del azar. Estamos aquí en lo opuesto al relato de Dido. En Cartago, el arrebato pasional es del lado de la reina, y la razón de Estado la justificación de Eneas; en los dos casos, la pasión tiene por efecto la muerte. Esta visión está de acuerdo con el espíritu romano, que siempre ha visto con desconfianza el deseo amoroso y ha tratado de hacer que en el matrimonio su rol esté también reducido al máximo posible. El matrimonio está destinado a transmitir de generación en generación la «sangre» de la *gens*; debe asegurar la perpetuidad de la Ciudad: esas son las «justas bodas». La ternura no interviene, aun cuando, como es natural, ella puede aparecer y acrecentarse a medida que se comparte la vida, y los niños que nacen tejen lazos más y más estrechos entre los esposos. Pero esta ternura no debe ser expresada públicamente más que en raras circunstancias, por ejemplo cuando un fallecimiento castiga a un ser querido, o que la amenaza de una condena capital justifique un llamado a la piedad de los jueces; está permitido, entonces, evocar eso que uno llama las «prendas», los *pignora*, hijos, esposa, parientes próximos cuya vida será arruinada por la desgracia del acusado.

Es de esta manera que la unión de Eneas y de Lavinia tendrá lugar, sin que él la haya visto y sin que ella misma lo haya contemplado. De este modo, en las casas de los nobles romanos, el padre, muchas veces, volvía y anunciaba a su mujer que había casado a su hija. Y la madre se informaba, preguntaba quién era su yerno, para saber si era de buena familia y si ese matrimonio serviría de gloria para su casa. Es igualmente de este modo que Augusto casa a Julia tantas veces como lo estima necesario para asegurarse un sucesor.

Una gran parte de la nueva *Ilíada* se desarrolla en ausencia de Eneas. Después del desembarco en las márgenes del Tíber, él mismo no se ha presentado al rey Latino, sino que ha enviado embajadores; de este modo se presenta como jefe de Estado y no como exiliado o como errante. Había conocido no solo las palabras acogedoras del viejo rey, sino también las amenazas de guerra suscitadas por Juno, el llamado lanzado por Turno a los rútulos y la sublevación de los leñadores y pastores latinos. Por el momento, los troyanos estaban al abrigo detrás de la empalizada del campo que habían establecido, adelantando y anunciando la práctica de los soldados romanos. Pero no podrían mantenerse definitivamente detrás de esas fortificaciones, a la ventura, frente a ejércitos numerosos. Eneas lo sabía y su espíritu «flotaba en un mar de turbaciones», en tanto que vagaba, en la noche, junto a las márgenes del Tíber. Al final, fatigado el corazón, se echa al suelo y el dios Tíber se le aparece para brindarle una última revelación. El dios es una de las mayores divinidades de esa comarca a la que sus aguas traen la vida. Se presenta al héroe dormido bajo la forma de un anciano vestido de lino glauco y con rosas que coronan su cabeza. Apenas se lo distingue de la bruma que flota entre los álamos, pero ese fantasma habla, y agradece a Eneas volver a traer al Lacio los penates llevados a Troya en otro tiempo por Dárdano. Su retorno garantiza la salvación de los troyanos, que tienen sobre esta tierra una «sede estable». Y el dios continúa indicando, que Eneas va a encontrar, tendida sobre la orilla, una cerda blanca, rodeada de treinta pequeñas crías que acaba de parir. Esto indicará que la aparición del Tíber no ha sido un sueño vano. Deteniéndose,

el dios del río indica a Eneas dónde encontrará aliados: en la ciudad de Palantea, que ha sido fundada en las márgenes del Tíber por los arcadios llegados a Italia bajo la conducción de su rey Evandro. Desde el momento en que despierta, Eneas se pone en la obligación de obedecer al dios; elige, en su flota, dos navíos, que armará prestos para remontar el río.

Mas he aquí que el prodigio anunciado por el dios se produce: una enorme cerda, con sus treinta crías está allí, acostada sobre la ribera. Eneas se apodera de ella y ofrece la madre y su cría como sacrificio a Juno. Este episodio, que ya hemos encontrado en tradiciones anteriores a la *Eneida*, ha parecido tan importante a los contemporáneos del poeta que la decoración del Altar de la Paz Augusta (*Ara Pacis Augustae*) ha fijado el recuerdo de esto. Sobre uno de los grandes relieves, se ve a Eneas cumpliendo el sacrificio, según un rito tradicional en Roma y presentando a la divinidad una copa llena de frutos. Está asistido por dos jóvenes (*camilli*) y seguido por un personaje del que no se ve más que el brazo derecho, que sostiene una lanza. Sobre un peñasco, en un segundo plano, un pequeño edificio en forma de templo abriga los penates. El sentido de esta representación no ofrece ninguna duda: Eneas, a su arribo sobre el suelo latino, sacrifica a la Tierra para granjearse con ella, por cierto, pero también por razones místicas. Virgilio, es cierto, dice expresamente que Juno es la beneficiaria de ese rito; pero debe pensarse que él traspone, en el cuadro del «relato» de Eneas (perseguido por el odio de la diosa), una religión de la Tierra (*Tellus*) que tenía por víctima favorita, en la religión romana, precisamente a una cerda. Y descubrimos aquí uno de los aspectos más profundos de la sensibilidad del poeta, y de sus contemporáneos.

Hemos referido, al comienzo de este libro, la concepción que Virgilio se hacía de la tierra, como de un ser viviente, que tenía su propia fisiología; de esta tierra viviente han salido los seres vivos. Más particularmente, de la tierra itálica (*Saturnia tellus*, la tierra de Saturno) ha salido Dárdano, el ancestro de los troyanos y de Eneas. El dios de Delos, Apolo, cuando se dirige a los troyanos, les dice: «Duros des-

cendientes de Dárdano, la tierra, que primero llevó la cepa de vuestros padres, a vosotros, ella misma os recibirá en su seno profundo. Buscad, pues, a vuestra antigua Madre» (III, vv. 95-96). Apolo mismo confirma de este modo que Dárdano ha nacido de la tierra, y que la llegada de Eneas al Lacio no es más que un «trasplante», comparable al de la viña, del que Virgilio había dicho en las *Geórgicas* qué precauciones debían acompañarlo. El dios emplea aquí un vocabulario de carácter agrícola; se sirve de la palabra *tulit* (traducido aquí por «llevó»), que se aplica a todos los productos del suelo, y de *stirps* (cepa), que evoca, literalmente, la abundancia de nuevos brotes saliendo de un tronco hundido en la tierra.

En efecto, esta idea de que los humanos son, al igual que los animales y las plantas, «hijos de la tierra» corre a lo largo de toda la obra de Virgilio, desde la sexta *Bucólica* hasta la *Eneida*, pasando por las *Geórgicas*, donde se la encuentra, tanto bajo la forma de mito (aquel de Deucalión, que crea seres humanos al arrojar por detrás de su espalda piedras que germinan y toman la forma de un hombre, en tanto que Pirra, a través del mismo procedimiento, produce mujeres), cuanto bajo la forma de una verdadera teoría científica, en el canto II, a propósito de la descripción de la primavera. Es en la primavera, en efecto, dice Virgilio, cuando fueron reunidas por primera vez las condiciones necesarias para el nacimiento de todos los seres vivos y su desarrollo. Y entre todos los seres, de cualquier naturaleza, que surgieron entonces de la tierra, figura la raza humana, una «raza de tierra» (*terrea progenies*), formada a partir de los elementos que están contenidos en el suelo, en número infinito y de toda naturaleza, como lo enseñaba Lucrecio.

Virgilio, aceptando tal concepción, desplegada magníficamente por Lucrecio, permanece fiel al epicureísmo. Lucrecio había intentado imaginar cómo había podido suceder esta aparición de la vida; habla de matrices salidas de raíces profundas; esas matrices, fecundadas no se sabe bien cómo (¿por la lluvia de átomos?), se abrirían, una vez maduros sus frutos, y saldrían hijos, nutridos por los jugos que dirigiría hacia ellos la tierra madre. Virgilio, sin retomar esos deta-

lles, no retiene de esto más que lo esencial cuando escribe en la *Eneida* que Dárdano es «hijo de la tierra italiana», de la *Saturnia tellus*. Pero el contexto en el cual se encuentra esta referencia a la «ciencia» epicureísta le confiere un valor y una significación nuevos.

La tierra, en efecto, no era solo objeto de relatos míticos en la religión de los poetas, o de sabias especulaciones por parte de los filósofos; figuraba en el mismo corazón de las creencias y de los ritos en la religión «popular» y en la «política» de los romanos. Estaba ligada en particular a la religión de los muertos, y es en ese título que desempeña un rol importante en la *Eneida*.

Se ha llamado la atención, no hace mucho, sobre la significación de las ceremonias celebradas por Eneas en honor de las cenizas de Anquises y sobre los prodigios que entonces se produjeron.[4] Es evidente que el poeta se refiere allí a un ritual funerario del calendario romano, en esta prefiguración de las Parentalia de febrero y que él acepta, en la medida en que usa del vocablo tradicional, la concepción «popular» del más allá. Así, cuando su piloto Palinuro le anuncia que es preciso, por prudencia, hacer un alto en Sicilia, él le responde: «¿Podría haber tierra más grata para mí, ni en que más desee guarecer mis cansadas naves que la que me conserva al troyano Acestes y cubre los huesos de mi padre Anquises?» (V, vv. 28-31).

Esos huesos de Anquises conservan lo que sobrevive de ese padre venerado: las cenizas son el sitio de los manes; ellos no son osamenta inerte, sino que la vida allí continúa; es allí donde se había refugiado la sensibilidad, en la concavidad de la médula y, lo que es más importante, es a partir de allí que renacen las generaciones. Para retomar los términos de J. Bayet, en la memoria que hemos citado: «Se contaba con los muertos, tanto incinerados como inhumados, para suscitar y mantener una corriente procreadora entre la tierra fecunda y los vivos [...] Inclusive, pasadas a través del fuego de la pira funeraria, las osamentas consagradas de los difuntos eran los agentes

4. J. Bayet, «Les cendres d'Anchise: dieu, ombre ou serpent (Virgile, Enéide, V, 42-103)», en *Croyances et rites de la Rome antique*, París, 1971, págs. 366-381.

necesarios de ese flujo vital que religaba misteriosamente a las generaciones».

Ahora bien, esas creencias cuyos orígenes se remontan seguramente muy próximos a los comienzos de la historia, estaban integradas en la religión de la Tierra, de la que ellas explican muchos aspectos, en apariencia heterogéneos, y que justifican el sacrificio de la cerda sobre las costas del Tíber. Es la Tierra, divinidad maternal, la que recoge al muerto y la que, más tarde, despierta los gérmenes de vida que duermen con él, en él. Toda una serie de sacrificios, ofrecidos a Ceres en el ritual romano histórico, están destinados, en efecto, a la Tierra: las dos diosas eran indisociables, sin ser con todo confundidas, y se ve por qué Eneas podía sacrificar nominalmente a Juno (diosa del matrimonio), una víctima que pertenecía, por derecho, a la Tierra. La Tierra desempeñaba, en efecto, un rol esencial en las ceremonias que acompañaban al matrimonio. Y los troyanos, volviendo a tomar posesión de la tierra itálica, volvían a encontrar la corriente «vital» que los animaba desde Dárdano.

Sin renunciar a su «ciencia epicureísta», Virgilio la transfigura y la inserta en una visión mística, a la que sus convicciones providencialistas recientemente adquiridas no se oponían. Ese sacrificio a Juno (en realidad, a la Tierra madre) simboliza el matrimonio que pronto va a unir a Eneas, en la persona de Lavinia, a la raza de Latino, nacido él mismo de Fauno y de la ninfa Marica, como lo recuerda el poeta al comienzo de su «Nueva *Ilíada*». Fauno era hijo de Pico, mitad dios, mitad pájaro, uno de los seres brotados de la antigua selva latina. Marica, por su parte, aparece como una antigua ninfa de los bosques. Esos seres de leyenda son todavía vecinos de esta creación de dioses brotados de la tierra, y parientes cercanos de los hombres que habían nacido en la primavera del mundo. De manera que el casamiento de Eneas va a unir en su descendencia dos ramas salidas de la tierra itálica: aquella que había producido Dárdano y aquella de la cual Pico, Fauno y Latino eran los frutos. Alianza a la vez real, fisiológica y mística: el sacrificio de la cerda creaba y anunciaba la legitimidad del poder confiado a Eneas y a sus descen-

dientes. Y uno comprende las razones que han determinado a los decoradores encargados de componer los relieves del Altar de la Paz a hacerlo figurar en una buena ubicación. Él simboliza la unión indisoluble de los descendientes de Eneas con la «tierra de Saturno».

Eneas entonces estaba ausente, en tanto que los ejércitos reunidos contra él por Turno, a despecho de la voluntad de los dioses y de los destinos que estaban a punto de ser sellados por el sacrificio de la cerda blanca, atacan el campo troyano. Lo que provoca una dificultad de composición, dado que los verdaderos combates no podían llevarse a cabo sin la presencia de Eneas, que debía tomar parte en ellos, ya que la derrota de Turno y de los contingentes itálicos que lo sostenían no podía tener lugar más que con la victoria de Eneas. Entonces era preciso ganar tiempo, permitir a Eneas llegar a Palantea y ser allí huésped de Evandro, obtener un contingente de aliados y también, al poeta, presentar, de una manera indirecta, implícita, el porvenir de la Ciudad que un día debía reemplazar a Palantea. Ese fue, lo hemos dicho, el objeto del canto VIII, que concluye con la descripción del escudo: Venus ha obtenido para su hijo que Vulcano forje las armas, espejo donde se refleja la extensa perspectiva del futuro y cuyo origen divino garantiza la victoria de quien lo lleva.

Entretanto, los troyanos aguardan el regreso de su jefe. Están cercados. ¿Cómo expresar esta ansiosa expectación? ¿Cómo «llenarla»? Virgilio, para hacerlo, ha recurrido a uno de los artificios favoritos de los «nuevos poetas», y que él mismo utiliza cuando se trata de llenar, en el libro cuarto de las *Geórgicas*, el vacío dejado por la supresión del elogio consagrado a Galo. En las *Geórgicas*, la leyenda de Orfeo y, en el libro noveno de la *Eneida*, el episodio de Niso y Euríalo permiten resolver el problema.

La totalidad del canto está construida con muchos recuerdos de la *Ilíada*. Los troyanos están allí en la situación que, en Ilión, era la de los griegos. Son ellos quienes deben defender sus naves, puestas en la playa, y, como en la *Ilíada*, el enemigo, aquí Turno, se aproxima a ellas para incendiarlas. Pero el paralelo es engañoso: los griegos jamás habían tenido el propósito de instalarse en la Tróade. Los tro-

yanos, por el contrario, desean permanecer en el Lacio, y el presagio es ambiguo: no tienen necesidad de su flota, ahora que han llegado a la tierra prometida. La intención de Turno no hace más que ir en el sentido de su decisión. Además, ocurre un prodigio. Turno ha intentado aproximar el fuego a los navíos, estos rehúsan incendiarse y he aquí que resuena una voz descarnada e invita a los navíos a romper sus cadenas. Entonces los mismos cascos se ponen en movimiento, dirigiéndose hacia el agua, se sumergen en el agua y reaparecen, a lo lejos, bajo la forma de muchachas. La voz a la cual han obedecido los navíos era la de Cibeles, la gran madre de los dioses, protectora de los bosques de Frigia, donde habían brotado los árboles con los cuales habían sido hechos los navíos. La misma Cibeles, durante la noche trágica en que Troya había sucumbido, había tomado a Creúsa, la esposa de Eneas, bajo su protección y la había integrado en su cortejo.

Turno habría debido comprender el sentido del prodigio que acababa de producirse bajo sus ojos y reconocer la mano de una divinidad en esa extraordinaria metamorfosis. Pero él se obstina y afirma, contra todo buen sentido, que la desaparición milagrosa de los navíos es el signo de que los troyanos, aislados en esta tierra, han sido enviados hacia ella por los dioses para su pérdida, que ellos están destinados a la derrota y al exterminio. Había sucedido, de este modo, que un general romano, antes de una batalla, había despreciado las señales enviadas por los dioses; eso había ocurrido en las aguas de Sicilia, durante la primera guerra púnica, y, durante la segunda, en la ribera del lago Trasimeno. Turno prefigura la suerte de esos impíos, que los dioses han cegado.

Eneas, antes de partir para Palantea, había dado orden a los troyanos de permanecer detrás de las murallas de su campamento y aguardar su retorno antes de intentar una acción en campo raso, y fue obedecido. El sitio comienza. Se refuerzan las puertas, se verifican las defensas, se colocan centinelas. Dos jóvenes troyanos cuidan una puerta: Niso, el mayor de los dos, y Euríalo, un adolescente que aún no se había rasurado su primera barba. Un afecto mutuo los

une, y ambos son igualmente intrépidos. Niso, ante el espectáculo que le ofrece el campo del enemigo —los hombres dormidos, los fuegos situados sin orden y que acaban de consumirse, ninguna precaución, ni centinela ni guardia, un verdadero campo de bárbaros—, piensa que se le presenta la ocasión de marchar contra los rútulos. Muchas veces, en el curso de los siglos, las legiones romanas se encontraron de igual modo frente a bárbaros presuntuosos, germanos, galos u otros, que fueron vencidos por la disciplina sin descanso de los ejércitos romanos. Niso concibe el proyecto de atravesar el campo enemigo, tan mal protegido, y de llevar un mensaje a Eneas para informarlo de la situación. Conoce el camino a Palantea, porque ha visto la ciudad a lo lejos, en el curso de sus cacerías a través del bosque. Sabe que los jefes troyanos desean alertar a Eneas, y él mismo aspira a la gloria de cumplir esto con éxito. Confía su intención a Euríalo; pero este reclama compartir los peligros y la gloria y, finalmente, logra persuadir a Niso. Ambos, felicitados y alentados por la asamblea de los jefes, salen al campo y comienzan a hacer una gran carnicería con los enemigos, mas no tienen la sabiduría de detenerse a tiempo,* ni de renunciar a apoderarse del botín. Cuando finalmente se alejan, una vanguardia de jinetes llega al campo para llevar un mensaje a Turno. Un rayo de luna toca el casco de Euríalo y delata su presencia. Los jinetes rodean el bosque. Niso logra traspasar la barrera, pero Euríalo, entorpecido por el botín que porta, cae en manos de estos. Niso, viéndolo solo, vuelve sobre sus pasos y ataca a los enemigos que tienen a Euríalo en su poder. Mata a algunos, aprovechándose de la sorpresa, pero Euríalo ha muerto y él mismo perece, dando muerte al rútulo Volcente, jefe del destacamento.

Todo ese episodio está impregnado de una tierna piedad, que Virgilio experimenta por el coraje y el destino de los jóvenes. Aquí se trata del sentimiento que se experimenta frente a aquellos que mueren en combate: ¿se los lamentará como víctimas de una suerte

* Con lo cual Virgilio vuelve a plantear el motivo de la *hybris*, «desmesura».

injusta? ¿Se aborrecerá la guerra misma, por ser la causa de tales horrores? Virgilio concluye, por el contrario, con palabras que sorprenden a los lectores de nuestro siglo, en que la muerte violenta nos es próxima, lo ha sido, horrorosamente, no hace mucho. Él exclama: «¡Afortunados ambos! Si algo pueden mis versos, ningún día dejará en el curso de los siglos de acordarse de ustedes, mientras el linaje de Eneas pueble el inmóvil peñón del Capitolio y que el padre de Roma mantenga el Imperio» (IX, vv. 446-449).

Hacia el mismo tiempo, Horacio, en las *Odas cívicas*, proclamaba que es «hermoso, que es dulce» morir por la patria. Se puede escuchar, en él como en Virgilio, un eco de ese gran deseo de gloria que es el ideal más profundo del siglo de Augusto, ese deseo que, lo hemos dicho, animaba tanto a Augusto cuanto a Mecenas y a sus amigos. Cicerón, meditando sobre la muerte, en las *Tusculanas*, considera que tal aspiración a la gloria se funda en la creencia en una forma de inmortalidad para cada uno de nosotros. Aquí, tal vez se trate menos de la promesa de una inmortalidad de Roma, la seguridad de que eso por lo que se muere vivirá de vuestra vida; que el sacrificio no es inútil. Pensamiento «dulce» y consolador, consideraban los antiguos, que bastaba para apaciguar al alma en sus últimos momentos. Al menos esa es la manera como Virgilio describe la muerte de Niso, una vez que ha vengado a su amigo: «Entonces se arrojó sobre el cuerpo de su amigo exánime, herido de muerte, y allí encontró el reposo en una muerte plácida» (IX, vv. 444-445).

Eneas no volverá al campo troyano sino algunas horas más tarde. Ignora todo lo que ha sucedido en su ausencia, pero los navíos transformados en ninfas se encargarán de hacérselo saber. Van a su encuentro y se le unen hacia medianoche, cuando él descendía por el río, cuidando de la maniobra en tanto la tripulación dormía. Una de ellas se aferra a la popa del navío y dice al héroe: «¿Velas, ¡oh Eneas!, linaje de dioses? Vela y navega con las velas desplegadas» (X, vv. 228-229). Servio ha visto bien que esas palabras de la ninfa pertenecen al ritual de Marte. Cuando un jefe militar se preparaba para entrar en combate con su ejército, se dirigía al santuario de

Marte y agitaba los escudos sagrados (los *anciles*), de los cuales uno había caído del cielo y los otros habían sido fabricados a su semejanza, y que estaban guardados en ese lugar; después hacía lo mismo con la lanza de la estatua cultual, y decía: «Marte, despierta». Las mismas palabras, se cuenta, eran dirigidas por las vestales al rey de los sacrificios (los sacerdotes sucesores de los reyes en sus funciones sacerdotales). Esas alusiones al ritual romano, sugeridas por los versos que Virgilio ha cedido a la ninfa, no dejan ninguna duda sobre el rol que atribuía a Eneas: es el rey-sacerdote, se podría decir el rey-hechicero, que se entrevé en los orígenes de Roma, en la tradición de Tito Livio. En el momento en que comienza la guerra, se convierte en el mismo Marte, él encarna al dios, y, como aquel, será poseído por el «furor».

Pero Virgilio se encuentra aquí frente a una dificultad; sin lugar a dudas, el mundo de la guerra implica otras maneras de actuar, opuestas a aquellas que son exigidas por el mundo de la paz, pero Eneas, que hasta ese momento el poeta no lo ha mostrado más que como *pius*, sensible a los valores de la *humanitas*, difícilmente puede revelarse, de repente, cruel, sanguinario, implacable. Incluso si esta metamorfosis es conforme a la concepción romana del *bellum iustum*, no deja menos que una sensación de malestar y, según nuestros hábitos de pensamiento (y aquellos de los contemporáneos de Virgilio, muy alejados de las primitivas ferocidades), una contradicción que frisa en lo inverosímil. También Virgilio ha imaginado una situación que podía explicar, en el alma de Eneas, este brusco resurgimiento de tiempos medio olvidados. Uno de los primeros muertos será el joven Palante, hijo de Evandro y jefe de los jinetes llegados para reforzar el ejército de los troyanos. Lo mata el mismo Turno luego de los primeros encuentros, y eso crea entre Turno y Eneas un odio personal. El encarnizamiento que pondrá Eneas en perseguir al joven, le hará rehusar, finalmente, escuchar su propia piedad, que lo llevaría a perdonarlo; todo eso viene de su *pietas* hacia Palante, aliado de los troyanos y quien, por consiguiente, debe ser vengado a cualquier precio. Estamos aquí en un punto en que las conductas

antiguas solo comprometidas a medias deben ser explicadas y justificadas. Pasa, respecto de la epopeya virgiliana, algo análogo a la evolución que en el siglo v a.C. había transformado la tragedia griega, introduciendo en las viejas leyendas motivaciones más modernas, cuando Prometeo, por ejemplo, no es simplemente la víctima de Zeus, sino un mártir que sufre por un ideal del que los tiempos más antiguos no parecen haber tenido ninguna idea, y que un día será liberado de sus cadenas.

Virgilio, en el momento en que va a comenzar la guerra (al comienzo del canto X), ha situado un encuentro de dioses. Reunidos en el Olimpo, alrededor de Júpiter, escuchan dos discursos: uno de Venus, que se queja de las intervenciones de Juno; otro de esta, que ataca violentamente a Eneas y lucha en favor de los italianos que, dice ella, están en su derecho. Uno puede sorprenderse de esta extraña reunión del Senado divino, de ver en ello el deseo del poeta por transportar hasta el Olimpo costumbres romanas, y, al mismo tiempo, de instituir uno de esos debates, donde se discute el pro y el contra, lo que era querido a los maestros de retórica. Se agregará que esas reuniones de divinidades pertenecían a una tradición de la epopeya latina, que la había recibido de los poemas homéricos. Homero, en la *Ilíada*, cuando se trataba de saber quién debía prevalecer, Aquiles o Héctor, hacía pesar los destinos. De la misma manera, aquí, Júpiter despide a las dos diosas detrás de sí: le hubiera sido posible ordenar pacíficamente los vínculos entre troyanos y latinos; estaban reunidas todas las condiciones para eso. Es Juno quien, desencadenando a la furia Alecto, origina esta guerra. Pero los destinos sabrán «encontrar sus caminos», dice el dios. Ellos los encontraron, a pesar de los errores y de las acciones imprudentes que han llevado a la situación presente, y a cada uno, rútulo o troyano, le habrá tocado en suerte lo que ha intentado. Como otras veces, encontramos aquí una concepción compleja de la causalidad: en lo más alto está el Destino, que solo conoce el dios supremo, aquí Júpiter; luego, a mitad de camino entre ese Destino y los hombres, se encuentran los dioses, que actúan, ayudan a este, combaten a aquel, disimulan a Eneas detrás

de una nube, conducen a Turno lejos de la batalla. Sus acciones no son infalibles, porque no revelan al Destino, sino solo fuerzas confusas, cuyo conjunto pertenece a la Fortuna, al dominio de lo contingente. En lo más bajo de la escala, en fin, se encuentran los hombres, que poseen libertad; agitándola a su manera, deberán soportar las consecuencias de sus acciones. De todos modos, el resultado final será el mismo. Júpiter constata que los troyanos están sitiados en su campamento; la razón de esto puede deberse a que los destinos desean la derrota de los itálicos; tal vez es ese el resultado de un error de los troyanos «arrastrados por presagios de desdicha». Sea lo que fuere, el resultado será el mismo, y Júpiter lo sabe: los rútulos serán vencidos y los troyanos se instalarán en el Lacio; a eso, nada puede cambiarlo. Eso es lo que preocupa, y, en un sentido, se intenta resolver el problema de la libertad humana, en el interior de un *Fatum*, que la domina y, se puede creer, la limita. Todas las filosofías, desde hacía muchos siglos, estaban preocupadas por ese problema; unas negaban a los hombres toda libertad, otras rechazaban la existencia de un destino apremiante, otras, en fin, ensayaban conciliar destino y libertad.

La solución sugerida por Virgilio alude a la opinión de Carnéades, que distinguía dos clases, al menos, de causas: unas principales y exteriores, otras secundarias e interiores a cada espíritu humano. Las primeras acarreaban consecuencias generales, creaban, si se prefiere, condiciones fatales, en el interior de las cuales podían ejercerse voluntades particulares. Nosotros diríamos, en una comparación que no figura en los filósofos antiguos que han tratado del destino, que cada uno de nosotros es semejante a un pez enganchado a un anzuelo que tira el pescador; podrá agitarse, ir a la derecha o a la izquierda, pero será arrastrado hacia la orilla.

Esta distinción es utilizada, en un sentido muy semejante, por Lucano, que abandona los dioses particulares (aquellos de la religión de las ciudades y de los poetas), lo que da realce a la Fortuna, es decir, a los accidentes imprevisibles, pero atribuye al dios supremo (que los estoicos llaman Júpiter) y a su Razón, que es la última ley del

universo, el cuidado de conducir a este, según aquella. De esta manera Lucano podrá recordarnos que Catón, en Útica, rehusó aceptar la victoria de César, que él consideraba un «accidente de la Fortuna» y no una decisión de la Providencia. Este quería, tal vez, que Roma se convirtiera en una monarquía; Pompeyo, igualmente su adversario, también habría podido ser rey. Si la Fortuna hubiera favorecido a Pompeyo, Catón no se habría dado muerte, no porque pensara que Pompeyo debía ser mejor rey, sino porque su propia acción lo había situado en su partido, y él no quería apartarse de este. Es de esta manera que un sabio podía obedecer a los dioses, sin volver sobre una opinión que una vez había dado.

Eneas es, pues, «mandado» por el Destino para fundar Roma, pero eso no implica que él no deba luchar para realizar ese decreto del *Fatum*. Ciertos filósofos habían imaginado, para resolver el problema, eso que se denomina un argumento débil: si tu destino es morir de la enfermedad por la que eres atacado, de nada valdrá llamar al médico; si vuestro destino es sanar, es más inútil todavía. Ni los estoicos ni Virgilio aceptan ese fatalismo, que repugnaba al espíritu de los romanos en la medida en que tendía a aconsejar la inacción. Ya en las *Geórgicas* había mostrado que el trabajo encarnizado, doloroso, era la condición de la felicidad, que los trabajos, las escardaduras, etcétera, eran condiciones indispensables sin las cuales no habría vendimias ni fiestas. Ocurre lo mismo para fundar Roma: desde los primeros versos del poema la situación es clara: «Musa —dice Virgilio—, enséñame las causas, qué numen agraviado, por cuál ofensa, la reina de los dioses impulsó a un héroe célebre por su piedad a arrostrar tantas desventuras, a soportar tantas fatigas. ¡Tan grandes iras caben en las almas celestiales!» (I, vv. 8-11).

La respuesta a esta pregunta que se formula Virgilio al comienzo de su poema —y que él conoce, por cierto, cuál es— es Júpiter quien la proporciona, en el consejo de dioses, al comienzo del canto X. Las divinidades como Venus o Juno pertenecen a la religión de los poetas, pero a los ojos de los filósofos no son más que símbolos, lejos de ser todopoderosas, dan prueba de todos los límites implícitos

por su intromisión en los asuntos humanos. Conservan en sí mismas como un peso carnal. Y uno piensa, de manera paralela, en las palabras misteriosas que pronuncia Anquises en la revelación a su hijo en los infiernos: «cada uno de nosotros —dice— sufrimos nuestros manes» (VI, v. 743). Anquises sabe que en la muerte subsiste el ser, tal como se ha forjado a sí mismo en el curso de su vida; conserva las imperfecciones de esta, las manchas que están profundamente incrustadas en la subsistencia del alma. Los manes, es decir, lo que resta de nuestra carne, las pasiones inscritas en las médulas de esas osamentas que devienen los muertos. De la misma manera, las divinidades están concebidas por Virgilio como «demonios», seres intermediarios, más «sutiles» que nosotros, pero todavía no liberados totalmente de la materia.

Una concepción semejante se encuentra en los platónicos y en algunos estoicos; en Roma, uno ve que ella se injerta en las creencias tradicionales referidas a los difuntos, aquellas mismas que animaban a Anquises ante la tumba de su padre. Cuando Virgilio se burla, como lo hace al comienzo de la *Eneida*, de la «teología» tradicional, que atribuye a las divinidades pasiones demasiado humanas, retoma, en primer lugar, las críticas que los epicúreos dirigían a los poetas, que mostraban a las divinidades criminales o simplemente ridículas. Eso no era —dice Epicuro— tener respecto de ellas «pensamientos piadosos», y eso era para las almas causa de preocupación y de pesar. Pero Virgilio no se detiene en la doctrina de Epicuro, aun cuando acepta, en el fondo de sí mismo, las intuiciones esenciales de esta —importancia reconocida a la serenidad del alma, profundo vitalismo, valores «naturales», desprecio de la riqueza (el episodio de Evandro, ese rey «pobre», es un testimonio de esto)—. Él ha descubierto la presencia, en el universo, de una Providencia, que no es el *Fatum** de

* Sobre el problema del *Fatum* en Virgilio, cf. Pierre Boyancé, «Fatum», en *La religion de Virgile*, París, P.U.F., 1963, págs. 39-57. Modernamente ha sido reconsiderado por A. Ortega, «Fatum y unidad en la obra de Virgilio», en *Bimilenario de Virgilio*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1982, págs. 271-290.

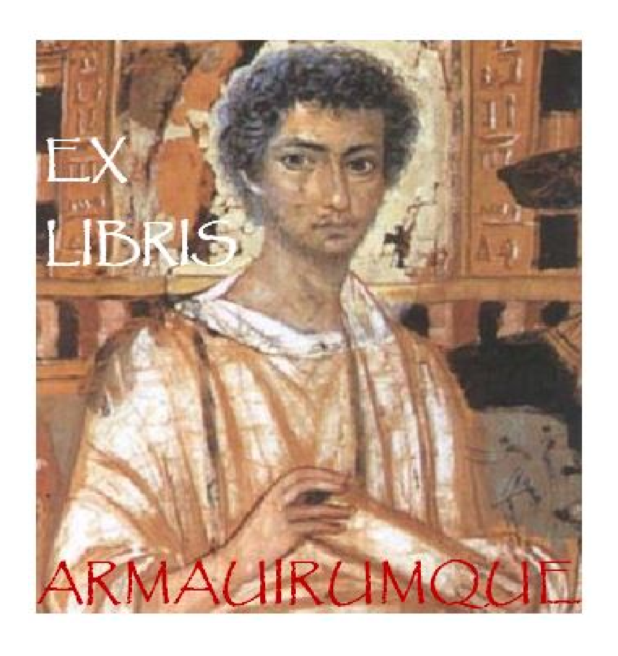
los epicúreos, ese mecanismo atómico del que el mismo Epicuro no ha podido escapar más que imaginando, para los átomos, la posibilidad de desviarse, sin causa, de la trayectoria que les habrían impuesto las leyes de la cinemática. Admite la primacía del alma sobre el cuerpo. Anquises lo dice expresamente: «Desde el principio, un mismo espíritu interior alimenta el cielo y las tierras y las líquidas llanuras y el globo luciente de la Luna y los astros titánicos; difundido por los miembros, ese espíritu mueve la materia y se mezcla en ese cuerpo inmenso» (VI, vv. 724-727).

Esta visión del mundo, ¿es estoica?, ¿es platónica? La cuestión no tiene importancia en tiempos de Virgilio, porque platonismo y estoicismo están íntimamente mezclados desde finales del siglo II a. C. Este «espíritu» que anima la materia es un soplo, material también; cada alma humana es una parcela de este, venida a encarnarse, es decir, a penetrar en una materia más pesada, cuyo peso la retiene en la tierra. Cuando, en el momento de la muerte, el alma intenta volver a su fuente, conserva todavía manchas, de las que deberá purificarse «materialmente» antes de reencontrar su verdadera naturaleza en su pureza original.

El gran soplo del Espíritu, del que provienen las almas individuales, no es otro que el alma del mundo, y aquel es «un cuerpo inmenso», semejante a todos los seres vivos y compuesto como ellos de una materia grosera y de otra más sutil, es decir, de un cuerpo y de un alma.

Uno comprende que Virgilio, mientras escribía su epopeya, haya podido declarar a Augusto que él debía, antes de emprender una redacción definitiva, librarse a estudios «mucho más urgentes». Le faltaba, en efecto, elaborar, por sí mismo, a partir de las doctrinas de los filósofos, un sistema del mundo en el cual se integraran no solamente una física, sino una teología, una moral, y que rindiera cuenta, al mismo tiempo, de la historia, de los ritos y de las creencias de Roma. Obra inmensa que consistía en repensar el universo. Virgilio cumplía su viejo sueño. Eneas, combatiendo en la planicie del Lacio, frente a Turno, era el punto central en torno del cual todo iba a or-

ganizarse. Guerrero solitario, a pesar de la multitud de aliados y de enemigos que lo apretujan, es de él de donde procede el desenlace. En los últimos versos del poema, abate a Turno, después de haber experimentado, un breve instante, la tentación de tener piedad. Pero esos estados del alma, sean piedad o cólera —como cuando percibe en su enemigo el tahalí de Palante—, no son sino movimientos que no agitan más que la superficie de las cosas. El verdadero amo del juego es Júpiter, quien, también él, obedece a los destinos.



EPÍLOGO

Virgilio, enteramente ocupado, poseído por la redacción de la *Eneida*, aguardaba la edad de cincuenta y dos años y no estaba satisfecho con lo que había escrito. Un punto sobre todo lo atormentaba: una parte del derrotero de Eneas se desarrollaba en los mares griegos, en la misma Grecia y en Asia. Preocupado por no decir algo que no pudiera verificarlo por él mismo, tenía la intención de consagrar tres años a ese viaje antes de terminar el poema. Una oda de Horacio, muy oscura, parece indicar que Virgilio se encontraba ya en Grecia, tal vez hacia el año 25 a.C., pero es el único testimonio, muy incierto, que tenemos sobre ese viaje: Virgilio puede haber tenido la intención de embarcarse, y Horacio habría entonces dirigido la plegaria contenida en esa oda (la tercera del libro primero), pero, por alguna razón, el mismo viaje habría sido diferido, o bien la oda, compuesta solamente en el año 19 a.C., luego de la partida de Virgilio, habría sido introducida en una segunda edición de las *Odas* (la primera databa del año 23 a.C.). Es más prudente pensar que el viaje de Virgilio, emprendido en el año 19 a.C., es el único que ha hecho fuera de Italia.

En ese año Augusto se encontraba en Oriente; había partido de Roma en septiembre del año 22 a.C., se detiene algún tiempo en Sicilia, después va a Grecia, donde arregla diversos asuntos, honrando a los espartanos pero castigando a los atenienses, que habían seguido la causa de Antonio. Después de haber pasado el invierno en Samos, va a Bitinia, distribuyendo en las ciudades recompensas y castigos. En Siria recibe a una embajada de los partos, quienes le devuelven las águilas de las legiones capturadas luego de la derrota de Craso,

veintitrés años antes. Entretanto, en Roma, Julia, convertida en la esposa de Agripa, traía al mundo un hijo, Cayo César. La «dinastía», duramente golpeada en el año 23 a.C. por la muerte de Marcelo, renacía al mismo tiempo que se acumulaban éxitos para Augusto; una embajada llegaba desde la India para rendirle homenaje y traerle presentes, entre otros, tigres. Esos embajadores lo encontraron en Atenas, a donde había regresado después de haber pasado nuevamente el invierno en Samos. Un viejo sabio indio, que acompañaba la embajada, se hizo quemar vivo, pero no sin haber tomado la precaución de hacerse iniciar en los misterios de Eleusis (con el mismo Augusto), que prometían la salvación en el más allá.

Es en ese momento que Virgilio llega a Atenas y que allí se reúne con Augusto. Las noticias llegadas desde Roma eran inquietantes. La designación de los cónsules para el año siguiente había provocado turbación. Había habido muertes. Una delegación se había trasladado a Atenas para informar a Augusto sobre esto. Al mismo tiempo los cántabros, en España (vieja preocupación del príncipe), habían entrado en rebelión. La presencia de Augusto era más necesaria que nunca en la Ciudad, donde reaparecían las discordias y las violencias. Augusto decide volver, renunciando tal vez a un proyecto de viaje a Oriente, en compañía de Virgilio. Este decide seguirlo. Era pleno verano (sin duda, el mes de agosto, las elecciones consulares tenían lugar cada año, en principio, en el mes de julio). El calor era fuerte. A pesar de eso, Virgilio, antes de dejar Grecia, quiso visitar la pequeña ciudad de Megara, en otro tiempo célebre y patria de numerosos artistas. En el curso de esta excursión, tuvo una indisposición y, dice la *Vida de Virgilio*, cayó enfermo. Su estado se agrava durante el viaje de regreso a Italia, y muere en Brindisi, pocos días después de haber desembarcado.

Eso sucedía el undécimo día antes de las calendas de octubre, bajo el consulado de Cn. Sentio y de Q. Lucrecio, es decir, el 21 de septiembre del año 19 a.C. Sus restos fueron trasladados a Nápoles, y colocados en un monumento situado a cuatro kilómetros fuera de las puertas de la ciudad, en la ruta a Pozzuoli, no lejos, en conse-

cuencia, de ese Pausilipo donde había tenido, en tiempos confusos, la experiencia de la serenidad epicúrea. Un dístico, obra de uno de sus amigos, fue grabado sobre esta tumba. Decía (el poeta parece hablar él mismo, como se ve a menudo en las inscripciones funerarias): «Mantua me engendró, Calabria me arrebató, ahora me retiene Parténope. Canté pastos, campos, jefes».

Antes de abandonar Italia, Virgilio había pedido a Vario que, si no volvía, se quemara su *Eneida*, inconclusa y, en su opinión, demasiado imperfecta. Augusto, que tal vez asistió a su amigo en los últimos momentos (sabemos que no vuelve a Roma hasta el 12 de octubre), rehúsa a que se destruya esta obra, que había esperado tanto y de la que sentía que era necesaria al Imperio. Confía la edición de esta a dos amigos del poeta, en otro tiempo huéspedes, como él, de la *villa* de Sirón, L. Vario y Plocio Tucca. Fija como condición que no debían hacerle más que los retoques absolutamente indispensables y, sobre todo, no agregar nada. Lo que fue hecho, y es por eso que la *Eneida* posee versos incompletos.

De ese modo, gracias a Augusto y a la piedad de los amigos de Virgilio, su obra apareció luego en todo su esplendor, y con toda su significación para Roma, y, más allá, para todos los pueblos aliados y sometidos. Los tres grandes poemas, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* forman un conjunto semejante a uno de esos monumentos que se construían entonces, inmenso, equilibrado y estructurado de tal suerte que no se le puede sacar ni agregar ninguna piedra. Monumento ejemplar, capaz de actuar sobre los espíritus y, tal vez, de exorcizar las fuerzas malignas que continúan manifestándose en el Estado.

La poesía, antes de Virgilio, procedía de los «jóvenes poetas» del mundo griego, y el espíritu romano no la tenía más que como cosa secundaria. Los alejandrinos (y como ellos Catulo, en sus poemas más largos) «contaban». Virgilio imagina una poesía que no era más narrativa, sino que hacía brotar las cosas mismas. Comenzaba con los pastizales de la Cisalpina, proseguía con las «altas ciudades» de Italia y se expandía en el pasado legendario y en los parajes de la

Roma contemporánea. Gracias a él, los romanos de ese tiempo, y de sucesivas generaciones, podrán pensar su patria en su realidad a la vez material y espiritual, comprenderla y amarla.

Virgilio ha contribuido mucho, a través de cada una de las tres grandes obras, a crear la idea de una Italia eterna, unida en la ciudad romana, una Italia serena, pura y fuerte, naturalmente feliz durante tan largo tiempo como ella permanezca fiel a su vocación. La imagen no era sin duda totalmente exacta, en su carácter idílico (¿acaso Virgilio no era el poeta del idilio?), pero ella era un mito exaltante, gracias al cual Octavio, Mecenas, Agripa podrían reconstruir sobre las ruinas originadas por las guerras civiles. Virgilio, desde las *Bucólicas* y, con más razón, con las dos obras siguientes, fue un inventor, tanto en el dominio de la política, cuanto en el del espíritu y en el de la poesía. Y eso no fue ignorado por los responsables de esta reconstrucción de Roma. Encontraremos la prueba objetiva de esto en el monumento erigido por Augusto, algunos años después de la muerte del poeta: el Altar de la Paz Augusta, cuya construcción fue decidida en el año 13 a.C., cuando Augusto volvía de la Galia, después de haber restablecido allí la paz. Ya hemos evocado y, esperamos, justificado la presencia en este altar de un relieve donde se ve el sacrificio de la cerda blanca. Pero se ve allí otro cuadro, un relieve simétrico, que representa a una mujer sentada, maternal, rodeada de niños, de pájaros, de fuentes, de rebaños, y, muy curiosamente, de un monstruo marino. Una discusión ha enfrentado a los arqueólogos, puesto que unos llaman a esta figura Tellus (la Tierra) y otros, la denominan Italia. Nos parece que estos últimos tienen razón, y se trata de la Italia tal como la ve Virgilio, la tierra fecunda en rebaños, que se extiende, bajo el cielo, desde Mantua a Tarento: «Si prefieres criar ganados mayores y becerros, o corderos y cabras que talan los cultivos, busca los bosques y las lejanías de la fecunda Tarento, o una planicie semejante a la que perdió la infeliz Mantua que apacienta blancos cisnes en sus herbosas riberas. Ni límpidas fuentes, ni hierba faltarán a tus rebaños; cuantos pastos estos consuman durante los largos días,

tantos repondrá el helado rocío durante la breve noche» (*Geórgicas*, II, vv. 195-203).

Sobre el relieve del Altar de la Paz, uno encuentra todos los elementos que figuran en ese texto. Es por cierto Mantua, que es preciso reconocer, a la izquierda, con sus cisnes y sus pantanos; tampoco faltan las fuentes. A la derecha, el «monstruo marino» no es otro que un delfín (representado aquí con dientes, lo que también tiene ejemplo), símbolo de Tarento. ¿Por qué para representar Italia pacificada y abundante se ha elegido ese pasaje de Virgilio? Sin duda para recordar, en primer lugar, que el nombre de Italia le ha sido dado a causa de los numerosos rebaños que ella nutría, los *vituli*, los terneros de los que habla el poeta. Pero es muy significativo que el artista encargado de expresar, por medio de un símbolo, la paz y la abundancia reencontradas, lo haya hecho siguiendo, con una exactitud extrema, los versos que él leía en el canto II de las *Geórgicas*. Tan cierto es que, desde entonces, Roma no podía ser pensada sin recurrir a Virgilio.

Uno comprende las razones que impulsaron a Augusto a salvar la *Eneida*: después del triple triunfo del año 29 a. C., exaltado por Virgilio, se habían acumulado dificultades para el príncipe. Muchas tentativas para perpetuar el milagro y asegurar la concordia se habían revelado infructuosas; duelos, traiciones, intrigas, enfermedades, habían demorado la celebración de los juegos seculares. En el año 19 a. C., cuando murió Virgilio, el cielo parecía más sereno. ¿La predicción de la *Égloga* cuarta estaba por realizarse? El pequeño Cayo, hijo de Julia y de Agripa, ¿sería testigo de la «nueva edad de oro»? Era importante para eso que la *Eneida* sobreviviera, inclusive inconclusa. Ella sola podía, después de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, dar su plena significación, su dimensión secular a los ritos de la Roma que comenzaba a aparecer. Arribo de los troyanos a Italia, de los descendientes de Eneas a Roma, luchas alrededor de Lavinio de Ostia, predestinación de los Julios, victoria sobre Cartago, de la razón de Estado sobre la pasión, y esta continuidad que, desde los tiempos legendarios, converge a eso que cada uno veía: la larga línea

de triunfadores sobre el foro de Augusto en torno a Marte Vengador. Todo eso sería más evidente, más fácil, si uno descubría, gracias a Virgilio, que el Destino había preparado, desde hacía tiempo, la Roma de Augusto. La *Eneida* fue salvada no solo porque era bella, sino por lo que importaba para la salvación del mundo.

Pero tal vez se dirá que hemos conferido la parte más hermosa al poeta en esta invención del Imperio y este segundo nacimiento de Roma; se nos recordará que, después de todo, un poeta es un ser que divierte. Por cierto, así puede serlo cuando las sociedades son fuertes, seguras de sí mismas, o por el contrario frágiles, despreocupadas de toda fe. En la Francia monárquica y cristiana, un poeta podía no ser más que un hábil jugador de bochas. En Roma, donde se era serio, y donde se amaba poseer certezas, un poeta era muy importante. Es por eso que Virgilio, llegado desde Mantua, trayendo a los romanos de la Ciudad las certezas y la serenidad de la vida campesina (que, para ellos, no eran más que un mito semiolvidado), vivificando las tesis de los filósofos, sometiéndolas a prueba e integrándolas en un verdadero sistema, restaurando, en fin, las tradiciones más venerables de la Ciudad, por las potencias que ellas todavía encerraran, fue indispensable para Augusto y se convirtió en uno de aquellos a quienes Roma les debe haber durado muchos siglos y, en espíritu, sobrevivido hasta nosotros.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE CONCEPTOS

Este índice de nombres no incluye todas las menciones de aquellos que, como Virgilio, Italia, Grecia, romanos, se reiteran con mucha frecuencia.